目　　录

一、理查德·瓦格纳生平及其艺术

1813年5月22日，威廉·理查德·瓦格纳（Wilhelm Richard Wagner）生于德国的莱比锡，父亲弗雷德里赫·威廉·瓦格纳，母亲约翰娜·罗西内。六个月后父亲去世，母亲于1814年8月28日嫁给狄克特·路德维希·盖耶尔，并带着几个孩子举家迁往德累斯顿。

由于继父盖耶尔在德累斯顿的皇家萨克森宫廷剧院担任演员等职的原因，小瓦格纳开始对戏剧和音乐发生了兴趣。7岁时他开始学习钢琴，8岁时在继父的身边初识卡尔·玛利亚·冯·韦伯。随着《自由射手》在柏林的成功首演，很快就传遍了德国各大城市。在德累斯顿、在皇家宫廷剧院，韦伯亲自指挥了这部德国浪漫主义歌剧的公演。当《自由射手》那散发着神秘的大自然芳香以及纯朴乡村风景的舞台，还有那洋溢着民族情绪的德国民歌曲调和丰富多彩的管弦乐和声所带来的前所未有的歌剧意境和戏剧激情来临时，台下的小瓦格纳受到了极大的震憾。当韦伯叔叔有一次问他是否想成为一名音乐家时，小瓦格纳恐怕在那个时刻就已经产生了他日后的理想。

少年的瓦格纳出于对德国神话、古希腊传说和莎士比亚戏剧的迷恋，加之对于古典与新兴浪漫主义音乐的崇拜，使他在上学的同时也开始学习音乐知识和作曲技法。当他听到贝多芬的第七、第九交响曲时，再度的狂热使瓦格纳更加坚定了信心。从此，理查德·瓦格纳走上了一条布满荆棘但最终将赢得了曙光的艺术之路。

从他早期的戏剧《劳伊巴德与阿德莱德》（Leubald und Adelaide）、歌剧《结婚》（Die Hochzeit）到完整的歌剧作品《仙女》（Die Feen）和《禁恋》（别名《巴勒莫的见习修女》（Das Liebesverbot），似乎难以看出这位雄心勃勃的青年有什么特殊的才华。只是到了

1842年10月20日，当《黎恩济》(Rienzi)在德累斯顿宫廷剧院首演并获得极大成功之时，人们才开始注意到了他，因为他们认为这位本地青年同样具有迈耶贝尔的才华，他也能写出这么恢宏的大歌剧。瓦格纳为此得到了宫廷剧院的指挥职务，这对他来说多少是幸运的。但当瓦格纳站在这个当年韦伯曾亲自指挥《自由射手》的指挥台上时，他发自内心的一种使命感油然升起。那便是，要继承贝多芬、韦伯所开创的浪漫主义音乐传统，创作出一种崭新的、具有伟大德意志民族精神的艺术！从这时起，瓦格纳便开始了将“莎士比亚与贝多芬进行完美结合”的艺术实践，但要能反映出伟大的德意志精神则必须要从德国文学和神话传奇中来寻找，而最重要的，是要能通过这些题材来改革和发展古典浪漫主义音乐的表现手法，就像韦伯的《自由射手》那样。

1843年1月2日，《漂泊的荷兰人》在德累斯顿宫廷剧院首演，观众的漠然与困惑使瓦格纳陷入了思考。他这部纯粹为德国人写下的德国歌剧既令对其抱有极大期望的公众失望，也使同样对德国观众抱有极大期望的瓦格纳失望，这位宫廷剧院的年轻指挥对于德国歌剧实施变革的信息，丝毫未能引起终日沉湎于浮夸的法国大歌剧里面的德国观众们的察觉，他们唯一听到的是一种全新的音乐和声乐，他们不相信它与《黎恩济》是出自同一人之手，甚至其中诡异的人物和恐怖离奇的情节使他们感到了害怕。

浪漫主义一开始便带有革命的色彩，它使广大的听众和作曲家之间的步调不可能一致。随着欧洲工业革命的兴起，大多数的人们（当然也包括思想家、艺术家）开始消失（或淹没）在现代都市那没有个性的巨大的人流之中。人们的日常生活越是脱离自然，人的本能情感就越是迷恋自然。在那一时期的音乐也就不断地冲出了理性的藩篱而进入到了无意识和超自然，它们仿佛是对科学的反动，何况大自然本身就充满了神秘的魅力。但是，民族主义也是影响浪漫主义音乐的一股重要力量。瓦格纳身处那个时代，同样在思想上也受到了很大的影响，这些影响被他融入了其艺术作品和对戏剧与音乐的改革之中。在充满不可思议情节的《漂泊的荷兰人》、《汤豪瑟》、《罗恩格林》和《特里斯坦与伊索尔德》中，虽然他立足于文学来创作脚本，但搀杂其中的古老传说使观众乃至今日的人们仍不能完全理解和遵奉。倒是瓦格纳为了寻求能够表现这些艺术思想的音乐，而努力地“导致了和声语言和管弦乐色彩的极端扩张”，最后为人们呈现出的最具复杂乐思的音乐、最为瑰丽的音响织体、最能震撼人心同时也是最具音乐能量的“音乐戏剧”作品，最终征服了观众。而待到瓦格纳独霸德国歌剧界之时，其天才和那些

伟大的作品不仅振奋了德国艺术界的精神，而且也引起了全世界的注目、推崇和学步！

马克思有一句名言："希腊神话具有永恒的魅力"，那么我们能否换句话说，"神话传说和史诗也具有永恒的魅力"。瓦格纳的代表作品素材均来源于史诗和神话传说，他从中获得的灵感已从这些作品中表现了出来。《汤豪瑟》中悠扬的唱腔和辉煌的号角、《罗恩格林》中绵长的咏叙调和丰满的器乐曲，其作品本身的魅力是感人至深的。瓦格纳自撰脚本诗歌、谱曲、设计舞台和场景，为的是要将他的改革和创新理念能够统一地表现出来，瓦格纳称之为"完整艺术"。乐曲结构和调性最大胆创新的，也是瓦格纳第一部以"音乐戏剧"命名的《特里斯坦与伊索尔德》对于20世纪音乐先驱中的大多数人起到了"指路明灯"的作用。他那"无休止的旋律"至今在音乐界仍是褒贬不一、毁誉参半的。西方音乐史以瓦格纳来划分前后浪漫主义的音乐艺术，而瓦格纳本人也正是以其坚韧不拔、精益求精的艺术改革精神最终将浪漫主义的音乐风格完美地、稳健地推向了顶峰，而理查德·瓦格纳就是屹立于山顶的巨人！

一生充满了成功与失败、破产与受恩。这位当初年轻的德累斯顿宫廷剧院指挥因同情和参与1848年革命而不得不逃亡国外。1840年在巴黎结识弗兰茨·李斯特无疑对瓦格纳产生了极大的帮助。同时，瓦格纳写下了许多著作，它们涉及音乐、戏剧、美学、哲学、诗歌等诸多领域，例如《艺术与革命》、《未来的艺术作品》和蕴含其改革思想的《歌剧与戏剧》。在一直困扰着瓦格纳的经济问题仍未能缓解的时候，他更大的理想将无法实现。同时感情生活的波折和失意也使他身心疲惫。然而在1864年当他得到巴伐利亚国王路德维希二世的礼遇和援助之后，使瓦格纳一时摆脱了窘地。科茜玛·李斯特（弗兰茨·李斯特的女儿）与他的结合也使瓦格纳的身心得到了依托。随着1868年6月21日《纽伦堡的名歌手》首演所取得的巨大成功，瓦格纳的声誉与日俱增，他那大型作品的威力开始发作了。同时，在拜罗伊特兴建一座瓦格纳剧院的计划也在逐步实施之中。在以后加紧创作《尼伯龙根的指环》和建造拜罗伊特节庆剧院期间，瓦格纳依然经受了太多的磨难，幸有科茜玛·瓦格纳(Cosima Wagner)的忠诚相伴，方使这位大师稍感宽慰。

瓦格纳的剧作无一是一气呵成的。几部在内容、情趣上迥然不同的大型作品，他可以齐头并进，或者参差重叠地进行诗歌和音乐的写作，但又能使听者感受到风格和构思上的绝对统一。这便是瓦格纳式的"复调对位思维法"（空前绝后的头脑）！瓦格纳理想中的"音乐戏剧"形式是将戏剧和音乐两者绝对地一体化，而将二者有

机地结合起来则恰好又能用以表现戏剧思想，这其中戏剧表情的处理大大地要依赖于和声与管弦乐的色彩。瓦格纳将音乐重心放在织体的内声部上，与脚本重心放在戏剧的意境和舞台布景以及离奇的内涵上相互照应，并最终达到了音乐功能为戏剧表情服务的目的。瓦格纳在《罗恩格林》中创立的“前奏曲”替代了传统意义上的序曲，它可以十分自由地直接导入歌剧的第一景。这一手法已为现代歌剧所广泛采用。在瓦格纳辉煌壮丽的大型“音乐戏剧”中，各种戏剧性表情和意图都是通过主导动机的使用和唱腔来体现的。主导动机是与剧中某人、某事或某种思想、情绪，甚至是自然环境相联系的音乐主题，通过这一主题于相应的对象在剧中第一次出现或被提到时（通常在乐队中）奏响，以后每次出现或被提到这一对象时再行重复，从而建立起二者之联想。所以，主导动机就像一支支音乐标签，即使在对象不出场时，主导动机的使用也能令人想起与之相应的对象。而且主导动机也可以根据情节的变化而发展、根据发展而变形，不同的主导动机又可以作对位式的结合，就像交响曲中的主题作发展变化一样。这样用动机的重复而求得音乐与剧情的统一，事实证明这是很有效果的。对于《尼伯龙根的指环》这样超长规模的作品，瓦格纳便为它设定了 200 多个主导动机以期贯连始终。可是，一套主导动机无论运用的多么纯熟和巧妙，其本身并不能产生连贯的音乐，所以，瓦格纳在调性的使用和制造旋律方面也作到了某种的极致。而声乐方面，瓦格纳则给予了人声以一种自由的咏叙式的线条。在每一幕连续不断的音乐当中，声乐线条已不再被分为咏叹或宣叙以及其他固定的套路（这在《罗恩格林》当中已经使用）。在《尼伯龙根的指环》当中，在随着音乐中调的转换以及主导动机被以复调的手法交织起来后所形成的一张“音乐网”中，声乐作为一条旋律线被“织”了进去，同时与另一张作品本身的“戏剧网”再行交织在一起，其所呈现出来的就是瓦格纳式的“音乐戏剧”。

19 世纪最后的 25 年间，瓦格纳风靡了欧洲乐坛，作曲家们无不慑服于他那巨大的人格和艺术魅力而刻意要求自己不要有意地去模仿他。诚然，瓦格纳从远古传说中汲取戏剧素材并用大量的音乐创作法则（其中有借鉴、有融合、有革改、有发明）揉合成为一种舞台艺术的方法，任何人恐怕都无从仿制，更何况他那优美而激越的旋律在其中所起到的有机“化合”作用。同时，瓦格纳还有一系列文字著作为他的“完整艺术”的“音乐戏剧”作理论援助。在瓦格纳主观逻辑的编排下，他的艺术作品也显示出了高度的逻辑性，这对于理解和观赏瓦格纳歌剧是有帮助的。

1876年8月13日，在历经艰辛之后，拜罗伊特节庆剧院终于开幕并首演了《尼伯龙根的指环》，而瓦格纳也在这一刻的辉煌之中看到了自己的归宿。瓦格纳较其他人能够幸运地在生前得到了应得的荣誉，但这其中所经历的痛苦和艰难也像他的作品一样巨大，尤其在他的艺术不被认知或招致非议的时候。但是，瓦格纳一如既往地以他那坚强的意志和勤奋的努力坚持了过来。瓦格纳为了让更多的人了解他的作品，便不停歇地开展巡演。他把剧中的管弦乐曲改编成音乐会演奏的形式，他为这些乐曲撰写简介，有时还在音乐会上搬演完整的某场次演出。他全身心地投入其中，在人们广泛领略了他那不同凡响的音乐的同时，也开始观注他那传神的指挥才能。瓦格纳与汉斯·冯·比洛、汉斯·李希特、赫尔曼·列维、费利克斯·莫托等人对现代指挥艺术的建立起到了重要的作用。

当《帕西法尔》1882年7月26日在拜罗伊特节庆剧院举行首演的时候，瓦格纳悄悄地从赫尔曼·列维手中接过指挥棒，当他完美地指挥完最后一幕时，观众们为之疯狂了，掌声持续了10分钟。当瓦格纳被请上台致谢时，激动的泪水模糊了他的视线。面对着自己的剧院和醉心于他的观众们，瓦格纳内心的感受是可想而知的。对于一位年近七旬的老人来说，这刚刚来临的幸福却已经接近了他生命的终点。这种伤感实在是太沉重了，科茜玛是最有体验的……。

1883年初，瓦格纳等前往意大利的威尼斯指挥音乐会演出，在那儿他显示了心脏病的症状。之后，好像有所恢复，但在2月12日由于复发而去世。科茜玛将瓦格纳的遗体运回拜罗伊特。2月18日，理查德·瓦格纳下葬在汪弗利花园，同时人们为他举行了隆重的葬礼。

一代艺术大师终能如愿以偿，多少令后人为之宽怀。祝愿他的艺术永存于世。

二、瓦格纳歌剧及音乐戏剧之全剧录音、录像各版本浅析

(一)《黎恩济,罗马最后一位护民官》——五幕大悲剧

瓦格纳根据布尔维·李顿(Bulwer Lytton)的同名小说编剧并谱曲,于1839年至1840年间创作,1842年10月20日在德累斯顿的皇家萨克森宫廷剧院首演,由瓦格纳亲自指挥并获得成功。

剧中主要人物:

黎恩济　——护民官　　男高音
艾仑娜　——其妹　　　女高音
克仑纳　——贵族　　　男低音
阿德瑞诺——克仑纳之子　男高音
雷蒙多　——教皇使节　男低音

故事发生在十四世纪的罗马

剧情大意:

第一幕(共四场):罗马城的街上

怀着崇高理想的黎恩济希望有朝一日能从骄横的贵族手里将他所敬爱的罗马城解放出来。他的妹妹艾仑娜被贵族克仑纳之子阿德瑞诺热烈地追求着。当罗马城暴动之时,黎恩济唤起民众起来反抗贵族,并获得了教会的支持而最终取得成功,贵族们被迫逃亡。

第二幕(共三场):神殿

黎恩济被民众选为护民官,贵族们被迫向他效忠,但实质上却

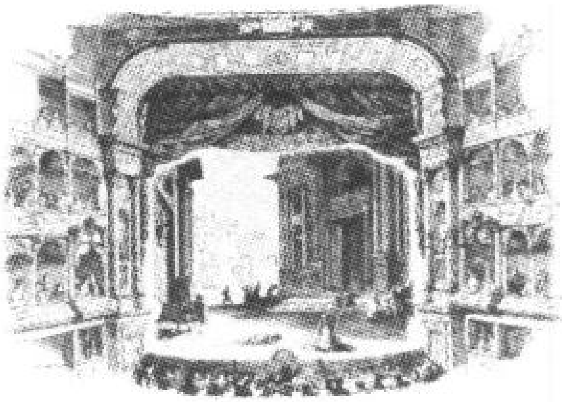
很轻视他并欲行刺之，幸而黎恩济的护身铠甲救了他的命，而参与谋杀阴谋的贵族则被处死。艾仑娜被阿德瑞诺乞求不过，她向黎恩济要求宽恕克仑纳。经黎恩济向民众说明后，使得犯罪者克仑纳等人获得了饶恕。

第三幕(共三场)：一公共广场

贵族们非但不感恩反而群起反抗，虽然黎恩济获得了胜利但损失沉重。这时的阿德瑞诺被迫与其父克仑纳一起参加了反抗护民官的队伍。

第四幕(共两场)：公共广场

黎恩济被阿德瑞诺诬陷卖国，他还挑动民众背叛护民官，只有艾仑娜深信其兄不疑。当护民官黎恩济前往教堂时，教皇非但没有为他祝福，反而罢免了他的护民官之职。


首演时第五幕的场景图

第五幕(共四场)：神殿

黎恩济与艾仑娜兄妹互诉衷肠时，阿德瑞诺来找艾仑娜准备一起私奔却被她拒绝，同时她表示愿与哥哥在一起。当黎恩济面对冲动的民众大声呼吁时，他的住所已被人放火，同时民众也在用石块投打他们兄妹二人。阿德瑞诺眼见心爱的人和护民官将被双双烧死，他奋力地冲进房屋，这时整个房屋倒塌了。

1.EMI公司 CMS 7 63980 2(3CDs)



演唱：雷内·科罗(黎恩济)、席芙·温伯格(艾仑娜)、尼柯劳斯·希尔列布朗(克仑纳)、詹尼斯·马丁(阿德瑞诺)、齐格弗里德·沃格尔(雷蒙多)。

合唱：莱比锡广播合唱团(Leipziger Rundfunkchor)

合唱指挥：霍斯特·纽曼(Horst Neumann)

德累斯顿国家歌剧院合唱团(Chor der staatsoper Dresden)

合唱指挥：弗兰茨—彼特·穆勒—希贝尔(Franz – Peter Müller – Sybel)

伴奏：德累斯顿国家交响乐团(Staatska-

pelle Dresden)

指挥:海恩里希·霍雷瑟 Heinrich Hollreiser

录音:1974年8月和9月与1976年2月和4月录于德累斯顿的卢卡斯大教堂

浅析:

理查德·瓦格纳创作的第三出歌剧《黎恩济》本想在巴黎上演,因为它具有当时盛行的法国大歌剧式的一切构成因素,且极具舞台效果。它有着辉煌的序曲(至今仍在被演奏)、华丽的场面、众多的出场人物、独唱、重唱、大型合唱、戏剧化的剧情,还有大规模群众暴动以及表现焚烧的场景,再加上那令人动情的唱腔,使这部《黎恩济》虽未能如愿在巴黎上演,却在德累斯顿首演时一举获得了成功!



海恩里希·霍雷瑟

EMI公司这版《黎恩济》全剧的录音,启用的正是当年的这支交响乐团——德累斯顿国家交响乐团(演出歌剧时改称德累斯顿国家歌剧院管弦乐团),瓦格纳曾经亲自指挥过的乐团!禀承这一深厚的传统,这套《黎恩济》成了我们的首选唱片。

序曲演奏得异常精彩——三声悠长的小号引出浓浓的低音弦乐,随着木管温暖而逐渐地上扬,烘托出序曲最壮丽的全奏!乐曲织体层次分明、乐队技巧无与伦比。霍雷瑟的演绎力求展现出德累斯顿国家交响乐团那纯粹的德国乐团本色——雄浑、稳健、宽广与敏捷。

雷内·科罗的演唱非常漂亮,声音也很统一。似乎使人感到十分贴近“黎恩济”这个人物,既富有热情和激情,又有亲情和悲



雷内·科罗

情。现在面市的仅有两个版本(包括本版)的《黎恩济》均是科罗一人担当,可见其号召力不同一般。《黎恩济》的出版可谓一件幸事,因为拜罗伊特早已将其拒于门外了。凭借科罗的演唱以及全体艺术家们的齐心努力,所成就的这个版本确实能给我们带来美妙的感受。

让我们放开心胸聆听瓦格纳这部早期歌剧吧! 因为其中的各种音乐手法与戏剧观念在他今后的作品中将无法辨别。在它之后,瓦格纳便进入了一个新的阶段!

本片“天碟”级数的录音也是音响迷收藏的热点,尤其人声显得非常饱满。

(二)《漂泊的荷兰人》——(三幕)浪漫的歌剧

瓦格纳在海涅1834年的《赫伦·冯·施诺贝勒夫普斯基的回忆》中汲取了创作灵感，1840年5月至1841年底，为他的《漂泊的荷兰人》写下了诗词和曲谱。1843年1月2日，瓦格纳亲自指挥于德累斯顿的皇家萨克森宫廷剧院举行了首演。

剧中主要人物：

荷兰人——荷兰船长　　男中音
森塔　——达兰德之女　女高音
达兰德——挪威船长　　男低音
埃里克——猎人　　　　男高音
玛丽　——森塔的保姆　次女高



瓦格纳像(1842年绘)

故事发生在十八世纪挪威一渔村

剧情大意：

第一幕：挪威海岸的悬崖边

被魔鬼撒旦施了咒的荷兰人终于又结束了一个七年的海上漂泊，幽灵船在上岸时荷兰人巧遇了达兰德船长。在渴望着纯真爱情的荷兰人与贪图钱财的达兰德船长一番交谈之后，他们相约去到达兰德在岸上的家里。

第二幕：达兰德的家

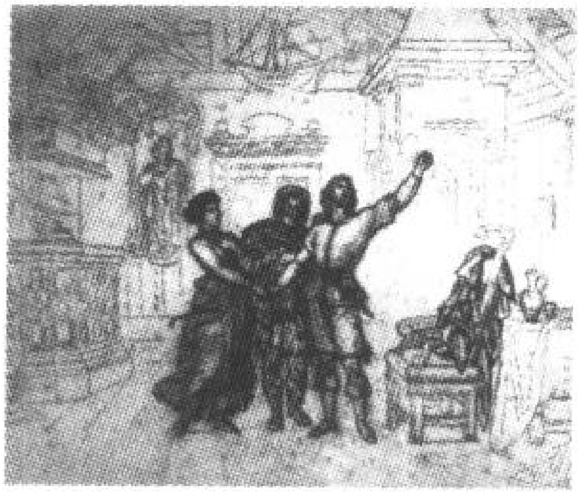


幽灵船



达兰德与荷兰人

终日面对“荷兰人”画像发呆的森塔突然见到了本人，那种“无



海誓山盟

条件地奉献真爱”的冲动与荷兰人终生梦求被爱情救赎的渴望碰撞出了令人心惊的火花！这使埃



森塔与荷兰人

里克、玛丽和村里的少女们惊恐万状，而达兰德似乎还是挺满意，因为他将获得许多的财宝。

第三幕：月夜中的海湾边



投海



升天

在挪威水手们和岸上的少女们尽情调笑的大合唱之后，埃里克失魂落魄地苦劝森塔回头，可是在强烈的渴望中森塔与荷兰人还是最终结合，并双双升入了天堂！

1.DGG 公司 437 710－2(2CDs)



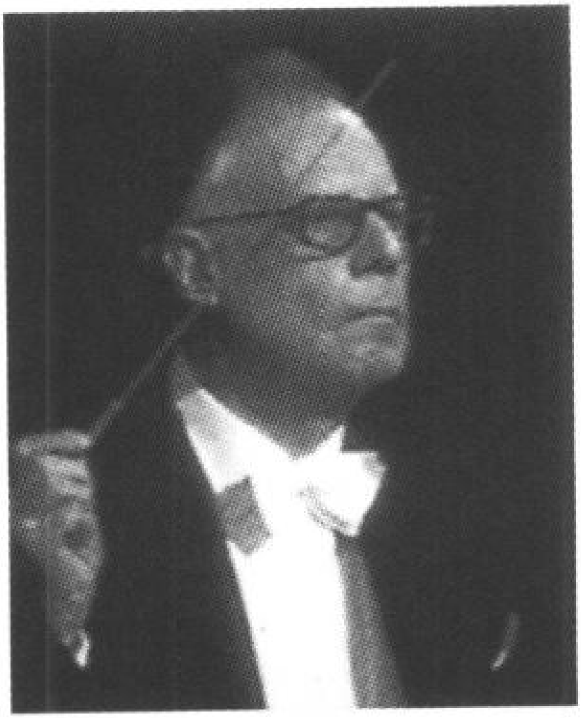
演唱：托马斯·斯特华德(荷兰人)、格温内丝·琼丝(森塔)、卡尔·里德布施(达兰德)、赫尔敏·伊瑟尔(埃里克)、齐格琳德·瓦格纳(玛丽)
合唱及伴奏：拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团(Chor und Or chester der Bayreu ther Fest spiele)
合唱指挥：威廉·匹茨(Wilhelm Pitz)、赫尔穆特·费尔默(Helmut Fellmer)
指挥：卡尔·伯姆(karl Böhm)
歌剧制作：奥古斯特·埃弗丁(August Everding)
录音：1971 年 7、8 月间录于拜罗伊特音乐节现场实况

浅析：

“原本想把《漂泊的荷兰人》的意境集中在戏剧性情感多于并胜于对歌剧中一系列容易让人产生厌倦的东西——这些听起来好像很怀旧的合理性改革”（自《我的生活》，瓦格纳著）在被巴黎歌剧院拒绝以后，瓦格纳不得不将原来设计的独幕的《漂泊的荷兰人》改为三幕。

正因为如此，瓦格纳被迫在 1842 年 10 月以后的一段时间里改变了原来独幕的安排。瓦格纳想趁着《黎恩济》的巨大成功，同时他也在友人们善意的衷告之下作出了上述的变动，以便使《漂泊的荷兰人》能够如期顺利的公演。但是巴黎歌剧院的拒绝接受又恰逢瓦格纳在祖国的德累斯顿赢得了巨大声誉之际。这样，《漂泊的荷兰人》最终还是在德累斯顿举行了首演，而这个三幕的版本也在日后被出版了。当科西玛·瓦格纳于 1901 年在拜罗伊特首演《漂泊的荷兰人》时，她选择了独幕版本，目的是为了能够忠实于大师的本意，同时也为了能够更好地展现这出瓦格纳早期的具有“音乐戏剧”雏型的歌剧作品。这就是为什么三幕与独幕两个版本的《漂泊

的荷兰人》同时并存的原因和大致经过，而这一问题始终总是在音乐界难以定论——究竟哪个版本最权威?但不管结论如何，现今拜罗伊特演出时几乎全部采用独幕版本。


卡尔·伯姆

1971年夏季的拜罗伊特音乐节上，指挥大师卡尔·伯姆领导演出的《漂泊的荷兰人》以其大气磅礴的声势与充满戏剧性冲突的张力至今仍占据着DGG公司该剧的“首席”唱片位置！其他版本中堪与之媲美者甚少。大师似已将拜罗伊特交响乐团调整到了随其所欲的地步。序曲的急风暴雨和剧力千钧极其有效地导入了独幕中的“第一幕”。荷兰人一段“时间终于到来了……”使人柔肠百转。间奏曲则又极其稳健地将“第二幕”推向听众。森塔那首“漂泊的荷兰人之歌”其分寸拿捏得十分恰当（并非那种离谱的神经质）。森塔与荷兰人的对手戏呈现出的是一种文雅的激情（较有节制）。但这一切又淹没在“第三幕”中水手大合唱的狂欢里。临近终场，伯姆“开足马力”、弦乐“挂定风声”、铜管“排山倒海”般地将森塔与荷兰人双双送上了天堂！这就是拜罗伊特的《漂泊的荷兰人》！难道这不就是权威的解释吗?除此以外，还有什么能制造出这么令人狂喜的歌剧呢? 答案就在这套唱片里！


格温内丝·琼丝

扮演森塔的琼丝是一位十分活跃的瓦格纳歌剧女高音。虽然她不属于那种声如洪钟、“喷口有力”的重量级瓦格纳女高音，但她较为独特的柔中有刚、刚中见柔的声腔在森塔的演唱中也使人能够产生信任感。在森塔的表演上，琼丝还是力求一种较为自然的情绪流露，这对表现森塔纯

情的一面不无好处。而在高潮剧情来临时，琼丝又能以其特殊的“刚柔并蓄”使激情渲泄的恰如其分，这也是奠定这套《漂泊的荷兰人》经典地位的一个重要因素。

从全剧的演唱来看，感觉到扮演荷兰人的托马斯·斯特华德似未能将这位充满阴郁与激情的剧中人物的悲剧性效果传达到位，这倒不是由于他的声音决定的，而是从对脚本中角色的本质上体味出来的。

从理查德·瓦格纳第一部歌剧作品公演到他生命结束，一生中他始终不断地为《漂泊的荷兰人》作着修改。1846年他作了一些脚本上的改动，同时为了在莱比锡举行一次被指定的演出，他在弦乐上进行了修改，但在演出中并未采用。这以后瓦格纳为了能使铜管变得柔和一些，又借助了法国大歌剧的某些技法作了修改。为了《漂泊的荷兰人》于1852年在苏黎士和魏玛的演出，瓦格纳又作了更大的改动。1846年修改的序曲结束部分在1860年巴黎的演出中被重新编码，同时全剧的结尾也因此而被重新调整。1860年瓦格纳修订的《漂泊的荷兰人》更趋完美，它令我们在卡尔·伯姆一气呵成的现场演出中尽享！

2.PHILIPS公司070 506－1(2LDs/NTSC激光视盘)

演唱:西蒙·伊斯特斯(荷兰人)、丽斯白·波丝列夫(森塔)、马迪·萨尔米农(达兰德)、罗伯特·申克(埃里克)、安妮·舒伦(玛丽)
合唱及伴奏:拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团
合唱指挥:诺伯特·巴拉茨(Norbert Balatsch)
指挥:沃尔德玛·尼尔森(Woldemar Nelsson)



舞台制作兼导演:哈里·库菲尔(Harry kupfer)
制景:彼特·西科拉(Peter Sykora)
服装:莱恩哈德·海恩里希(Reinhard Heinrich)
电视录像导演:布莱恩·拉奇(Brian Large)
艺术总监:沃尔夫冈·瓦格纳(Wolfgang Wagner)
录像:1980年录于拜罗伊特音乐节现场实况
注:本套LD视盘收入飞利浦公司《瓦格纳(录像)全集》。

浅析：

《漂泊的荷兰人》是瓦格纳早期作品中最重要的一部歌剧，是瓦格纳的艺术创作向“音乐戏剧”过渡和发展的一个重要标志，是瓦格纳的“完整艺术”理论付诸实践的一个先声！1841年11月，他在总谱的最后一页写道：“愿在黑暗贫困中，通过荆棘的道路，走向光明的世界。上帝啊！请您保佑！”

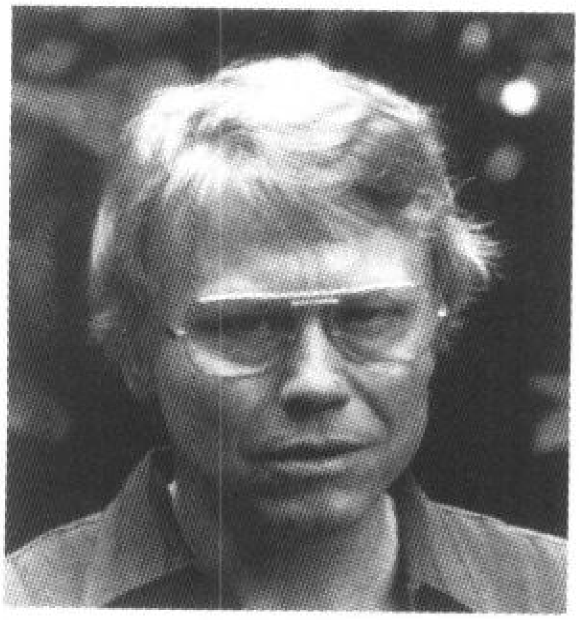
由于《黎恩济》的成功，年轻的瓦格纳得到了一份稳定的工作。他为《漂泊的荷兰人》作词、作曲、设计舞台和场景，他坚信能够再次获得成功！在巴黎进行首演的计划受挫以后，1843年1月2日在德累斯顿宫廷剧院，瓦格纳亲自指挥了《漂泊的荷兰人》首演。由于本国观众对剧情的不理解和欣赏情趣的原因，他们只对瓦格纳（这位年轻的本地宫廷剧院的指挥）报以了冷淡的、礼节性的掌声。他们期待另一部《黎恩济》式的浪漫歌剧的希望化为了失望。当他们面对阴森恐怖的舞台气氛、陈设简捷的舞台置景、和四个主要角色的演唱时，他们理解不了，他们没有体味出什么美的东西，他们被那气势磅礴的音乐和剧力千钧的歌唱所吓退，他们不能明白为什么这么几位演员就能演出这样一台大歌剧。总之，他们对于瓦格纳极具个性的思想和最为重要的艺术信息没有任何察觉。

瓦格纳生活和进行艺术创作的年代，正值欧洲浪漫乐派产生和发展的年代，这也使得思想活跃的、激进的理想主义者瓦格纳义无返顾地在这一时刻树立了自己今后的创作目标——继承和发展自贝多芬、韦伯以来的古典浪漫主义音乐传统，使音乐与诗歌和戏剧彻底地、全面地结合成为一种“完整艺术”——作为一种理论，这是瓦格纳所创立的，而截止《帕西法尔》之后的几十年当中，遵循并将之发挥至极的人物仍推瓦格纳本人。因为瓦格纳使用着人们陌生的、遥远的、神秘的、民族化的神话传说作为创作题材，在为塑造这种“理想世界”而调动的各种音乐手段所产生的瑰丽的音响及其和声的色彩，使得后人无法企及和超越。

瓦格纳自撰脚本、作曲、设计舞台和置景，为的就是要使其艺术思想能够被统一地展现出来。《漂泊的荷兰人》虽然沿用旧式歌剧编码的体例，但就其本质而言，它正在取代着古典主义时期的形式主义，它为瓦格纳寻求到了极为有效的和声和管弦乐色彩，尤其在描绘暴风雨、构筑诅咒和救赎的对立思想时最为生动。它自身结构的严谨、音乐线条的流畅和声乐唱腔的优美、宏伟，都孕育着瓦格纳今后大型史诗般巨作的雏型。这部西方音乐史上杰出的浪漫主义歌剧，在首演之后的1865年被重新搬上了德累斯顿的舞

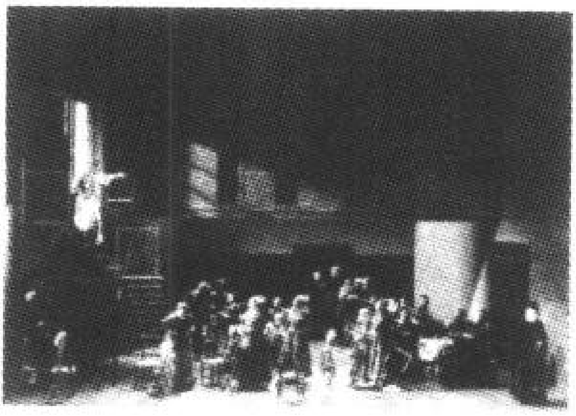
台。1884年3月13日(即瓦格纳逝世一周年之际)德累斯顿举行了《漂泊的荷兰人》第一百次公演!1899年1月2日(即该剧首演五十六周年之际)德累斯顿又举行了《漂泊的荷兰人》第二百次公演!时至今日，该剧在世界各地的演出已不计其数。

二战结束后的1951年拜罗伊特恢复瓦格纳音乐节演出以来，《漂泊的荷兰人》在汉斯·克纳佩布施(1955)、沃尔夫冈·萨瓦利什(1961)和卡尔·伯姆(1971)的指挥下，曾在拜罗伊特节庆剧院上演过几次，均有录音留传。这部歌剧从严格意义上讲并不能属于瓦格纳的代表作，但它那鲜明的艺术特色和令人印象深刻的音乐色彩，却无不让人聆赏时感到某种精神上的震撼。为了使这部瓦格纳优秀的歌剧作品在新的时代重新焕发光彩，1978年由沃尔夫冈·瓦格纳任艺术总监、哈里·库菲尔任舞台制作兼导演、沃尔德玛·尼尔森任指挥的“全新改版”的《漂泊的荷兰人》一经公演，就大获好评，因此而奇迹般地连续在1978至1985年共七届拜罗伊特音乐节上演出了三十六场!荷兰飞利浦公司将其中1980年的演出实况录制成了激光视盘，从而历史性地记录下了这台充满幻想并散发着极大的戏剧性魅力的演出实况。



导演　哈里·库菲尔

在库菲尔制作的舞台上，折叠式的布景变换使剧情的展开和(令人头疼的)换场极为高明地统一了起来，而将森塔自始至终置于舞台上方的铁架上则(有森塔的表演时则走到舞台上面)巧妙地利用了观众对她直观的感觉而加重了舞台气氛，这种引导性的意图同时又通过森塔的表情和形体传达了出来，使人觉得既不做作又不牵强，既和谐又蕴含深意(这种极佳的艺术视点以及切入点比较难找!)。从全剧整体来看，演员的唱腔和表演，以及乐



第二幕　剧照

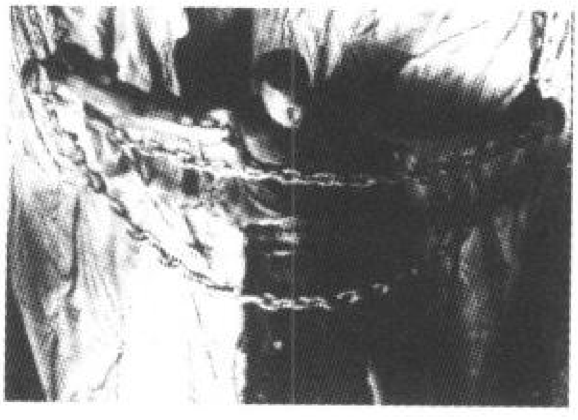
队的演奏均无懈可击，具有着最高意义上的现场演出效果。其中荷兰人、森塔、达兰德和埃里克四位主角的表演令人称道。每位演员在力求唱腔的优美和准确的同时，表情刻画也十分深入，人物造型十分挺拔，没有什么多余的动作，但也不缺少任何一个必要的动作。这种恰如其分的表现则通过品位极高的电视镜头拍摄了下来。

大名鼎鼎的英国BBC电视台的歌剧制作人布莱恩·拉奇先生为这部新版的《漂泊的荷兰人》设计和切换的电视画面，构图讲究，视觉效果强烈。拉奇紧随剧情和人物进程展开蒙太奇手法，绝无刻意追求玄奇效果的取景，为该剧在视盘制作上的高品位奠定了基础。剧中灯光的运用不在主要，原剧本中要求的道具从现场来看也仅是为满足最基本的需要而设计。制景则体现着极为深远的象征意义，呈几何图形的各种“板”、“块”材料组合出不同的场景，构思十分精巧、构造十分精确，在“大开、大合”的运行过程中毫不碍眼。



第二幕剧照

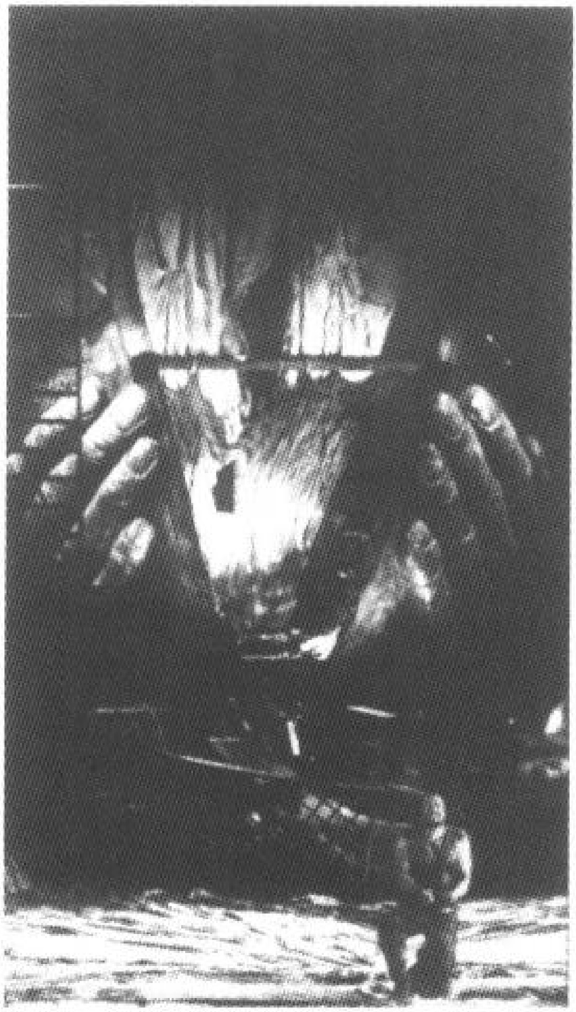
哈里·库菲尔最为抢眼、最为经典的大手笔制作在新版《漂泊的荷兰人》中似有两处：其一，就是那“由一双漆黑的命运之手环抱成的红帆黑桅幽灵船里承载着被诅咒的铁链重重缠缚下的荷兰人”的造型画面，它所代表的库菲尔的制作理念十分雄浑与超脱。虽非写实性的创意，但却散发着强烈的诱惑。其二，全剧的高潮段落中，当森塔与荷兰人不期而遇之时，她面对着“非一而不二”的由一个黑衣黑帽、不露形色的荷兰人的躯体和一个仍被束缚在命运之手中的荷兰人的本体所组成的“漂泊的荷兰人”而展开对手戏时（我们不禁惊呼这天才和神来的一笔），它所体现的库菲尔的诠释和导演理念又是十分地高超和匠心独运！试想，在这样的舞台氛围中，优秀的演员更应有优秀的表演，因为这种环境已经具备了



第二幕剧照

能够激发演员们全部灵感和热情的条件，而事实也恰恰印证了这一点。演员们那些不俗的表演确实是因为导演洒脱的感召而得以实现的。

诚言之，瓦格纳的浪漫主义歌剧和后期更具个性的音乐戏剧对于现代人来说，存在着聆赏方面的隔膜。对于现今功利主义逐步在占据人们精神世界的趋势下，在古典音乐的推广上将面临着较以往更大的困难。沃尔夫冈·瓦格纳主持着举足轻重的拜罗伊特剧院，在保持艺术特色而又能常演常新方面确实煞费苦心。继帕特里克·歇鲁和皮埃尔·布烈兹“世纪《指环》”之后，他所实行的改革与探索更加艰险。虽然其后他还监制过极为正统的《罗恩格林》（魏纳·赫尔佐格导演兼舞台制作，彼特·施耐德指挥，PHILIPS 公司激光视盘），但在超现实主义与回归现实主义风格之间，他始终作着极大的努力。而沃尔夫冈 1984 年的“法国大歌剧”式的《纽伦堡的名歌手》则又一举推翻了德意志的“民粹主义”风格。综上这些无不体现着孙辈较其祖辈更为艰难的艺术历程。我们称维兰德和沃尔夫冈兄弟为戏剧大师，这一点毋庸置疑，他们都是戏剧舞台上，或者说是瓦格纳戏剧舞台上最为权威的大师。他们虽深谙瓦格纳作品的精髓，但面对日益发展的社会现状以及人们欣赏瓦格纳作品的主观的现代意识，以及曾经同样困扰过其祖父将近一生的财政问题，他们兄弟二人所作出的努力也只能像瓦格纳所说的“上帝啊！请您保佑！”



第一幕剧照

自从 1966 年兄长维兰德去世以后，沃尔夫冈独掌拜罗伊特至今。借助现代高科技，他领导录制了众多经典的拜罗伊特音乐节演出的实况录音和录像。在全世界的瓦格纳艺术中心，他是一面人所共瞻的“旗帜”。而那众多的音像制品又是全世界瓦格纳艺术的爱好者们所必读的“有声教科书”，也是专业音乐工作者假以研

究的“标准范本”。另一方面，沃尔夫冈所开创的这条二十世纪的瓦格纳演绎之路，也是我们所应追随的，因为事实已经证明，这应该是一条前途光明的道路。瓦格纳的音乐能否包容今人的情感体验，重点在于传达瓦格纳艺术的方式和方法。瓦格纳活跃、激进的思想和勇于探索的本性与今人十分的相似，其注入艺术作品之中的情绪也必然能与今人相契。我们衷心祝愿沃尔夫冈·瓦格纳“一帆风顺”！

借助拜罗伊特节庆剧院优秀的声学环境，这套视盘的音响效果十分突出，各部声音异常清晰，人声饱满，大音量时有一股撼人的力量！

3.DECCA 公司 414 551－2(2CDs)

演唱：诺尔曼·拜利(荷兰人)、詹妮丝·玛婷(森塔)、马蒂·托尔维拉(达兰德)、雷内·科罗(埃里克)、伊佐拉·琼丝(玛丽)。

合唱及伴奏：芝加哥交响乐团与合唱团(Chicago Symphony Or(Margaret Hillis) chestra & Chorus)

合唱指挥：玛格丽特·希丽斯

指挥：乔治·索尔蒂爵士(Sir Georg Solti)

录音师：肯尼斯·威尔金森(Kenneth Wilkinson)，詹姆斯·洛克(James Lock)

制作人：雷伊·敏舒尔(Ray Miushull)

录音：1976年录于芝加哥麦地那教堂

浅析：

虽非现场却极具现场之冲击力、虽似现场又不乏细部之呈现——时值索尔蒂爵士、芝加哥交响乐团与 DECCA 公司“黄金年代”所成就的这套《漂泊的荷兰人》使我们内心平添了一份敬仰同时又加深了一份缅怀，让我们向索尔蒂大师致意！



《漂泊的荷兰人》中散发着强烈悲剧性美感的戏剧冲突对于指挥家驾驭音乐色彩变化以及情感控制方面的能力无不构成一种“善意”的考验，而这一切又是索尔蒂大师之所擅长的。他直率而鲜明的指挥风格在构建精密严整的宏大规模和平衡抒情与激情的戏剧性冲突时，其合

理和巧妙乃似天生的能力又无不与《漂泊的荷兰人》暗合。大师在向我们诠释这部作品时，似已不必要在本已光辉灿烂的芝加哥交响乐团所发出的声音上再作任何表面化的处理，他如能将声乐与乐队之间以及主导动机的呈示作出恰当的解释和传达就足可以具有说服力了。可是，索尔蒂大师之所以被称为指挥大师就在于他总能在水准之上而再造奇迹！

序曲，索尔蒂大师令乐队弦乐组以一种对人耳来说绝对整齐的高音区震音齐奏而先声夺人，加之优秀的录音听起来绝对的清晰(这是在其他任何版本里是听不到的。这一个开篇通常被藕断丝连般地演奏出来)，紧随其后奏出的“被诅咒的荷兰人的动机”让我们着实领略了芝加哥交响乐团的铜管。在整个弦乐组以半音阶上行的时候我们又要惊叹芝加哥交响乐团还有这么厚实而有层次的弦乐。这段“有活力的快板”在达到 ff 的强度时我们就应该关小放大器的音量了。

托尔维拉这位擅演德奥作品的男低音富有纯正的音色，而在扮演达兰德船长时那种贪财、自私的刻画稍不到位；拜利饰演的荷兰人倒是充满“大悲”的色彩，但悲后的激情似还有潜力可挖；正值颠峰的雷内·科罗依然是灿烂的瓦格纳男高音，一段咏叹调“给你一个丈夫”的演唱极为考究，吐字清晰，具有极好的声音表情；森塔一角在玛婷的演绎之下亦有超水平发挥，几段二重唱即得心应手又与对手相得益彰，而“漂泊的荷兰人之歌”则是每一位饰演森塔的歌唱家必须过的一关，那是唱腔艺术与体力相结合的产物。

芝加哥交响乐团在索尔蒂大师的指挥下作出了极其敏捷的反应和始终如一的整齐，铜管声部时时放射出的光芒令人喜悦，录音采用瓦格纳的独幕版本。索尔蒂大师非常注意(独幕中)各幕之间的过渡，其恰当的安排我们很快就能发现。在进入“水手大合唱”时，芝加哥交响乐团合唱团坚实的合唱使人振奋，持续十多分钟的多声部男女声大合唱模进至高潮的过程较完美地呈现了戏剧性效果。这是一套拜罗伊特版本之外优秀的录音，对于尚不习惯“拜罗伊特声音”的爱好者来说，应重视这个版本。



乔治·索尔蒂爵士

同样可以称为大师的 DECCA 录音工程师威尔金森与洛克

在本片极为宽深的音场之中，使各乐器组之间的层次异常分明且十分平衡（即使在芝加哥交响乐团铜管组强奏时，各弦乐组亦清晰可闻、量感不减）。木管定位准确，纯正音色的几声竖琴拨奏似一股凉风掠过“燥热”的耳边，其产生的强烈对比也为本片整体增色不少。在力求避免不切时宜的“人为动效”之下，芝加哥交响乐团全凭自身的能量经由威尔金森和洛克精心整理录音技术工作之后，使本片产生了惊人的动态和爆棚感。弦乐器在高、低音区时而锐利，亦不失质感；时而浓厚，亦不含混一团，随时在极有弹性和快速的段落中产生那种“擦蹭琴弦”的“弦外音”。在极微弱的时候弦乐、木管听来还是量感十足。另外，本片中的人声录音饱满异常、真实自然，方向感也很好（甚至可以听出歌手是否在左顾右盼），与乐队之间取得了最为“奇妙的和谐”。总之，这是所有《漂泊的荷兰人》录音版本中音效最棒的！其后几十年已经证明无人能出其右，即使是那套同出二人之手且被炒得很熟的 DECCA 的《图兰多》亦无以比拟！何言无以比拟？只因这是瓦格纳的《漂泊的荷兰人》！它混合着庞大的乐队、众多的合唱员、几重的男女声演唱，同时它又要极力地追求浪漫主义音乐与戏剧效果，在这样的重量级歌剧唱片录音中，其各部声音不发生“交通堵塞”就已算是技巧高超了，若再求细部的均衡则实属难上加难！可是在索尔蒂、芝加哥交响乐团、DECCA 公司和威尔金森与洛克时代，我们幸运地拥有了这份本应奢求不到的“礼物”。

4. EMI 公司 CMS 7 64650 2(2CDs)



演唱：乔西·范·达姆（荷兰人）、冬佳·薇佐维克（森塔）、库尔特·莫尔（达兰德）、彼特·霍夫曼（埃里克）、卡佳·鲍里斯（玛丽）

合唱：维也纳国家歌剧院合唱团

合唱指挥：瓦尔特·哈根——格罗（Walter Hagen—Groll）

伴奏：柏林爱乐乐团

指挥：赫伯特·冯·卡拉扬

录音：1981年、1983年9月在柏林；1982年3月在萨尔茨堡

浅析：

为了能在萨尔茨堡复活节音乐



赫伯特·冯·卡拉扬

节上推出卡拉扬自行监制和指挥的《漂泊的荷兰人》,同时也为了锻炼这支队伍,卡拉扬提前数年准备着各项工作(包括录制这套唱片)。当《漂泊的荷兰人》如期在音乐节上演之际,其完美程度震惊了乐坛。而这套唱片我们就当它是一次彩排吧。

理查德·瓦格纳的《漂泊的荷兰人》与其后的代表作品比起来虽算不上是宏篇巨制,但是洋溢着冲动的激情、充满着戏剧性魅力的音乐与唱腔,迄今为止仍是古典歌剧中的杰作,而且也是众多指挥竞相演绎的作品,故此《漂泊的荷兰人》的版本也是很多的。卡拉扬这套唱片最大的问题就在于它飘摇不定的速度。

瓦格纳曾经说过:"作为一个指挥,首先应为你所要演出的作品选择一种合适的速度",因为速度问题直接影响到作品整体上的聆听感觉。卡拉扬在序曲中确已构建起了该剧所必要的声势和大框架。在第一幕中范·达姆"又是一个七年…"的大段咏叹调令人拍案。进入第二幕,纺线少女们的女声小合唱那错综复杂的结构被卡拉扬处理得一清二楚、层次分明、错落有致、精确异常(这是卡拉扬绝对令人钦佩的地方)!在以后的情节中,速度与力度的处理则是完全属于卡拉扬本人的了。站在客观的立场上讲,卡拉扬给予《漂泊的荷兰人》整体上的安排非但没能通过对比产生出戏剧效果,相反让人觉得有些不够连贯和统一。与其《尼伯龙根的指环》(DGG公司出品)、《纽伦堡的名歌手》(EMI公司出品的单声道录音)还有其他众多"名演"唱片相比,原本能一气贯通的全剧却未能表现出来。本片虽采用了独幕版本,但由于各段落原本被安排的戏剧情节没能通过适当的处理而被呈现出了"块状感"。埃里克与森塔的二重唱速度适中,森塔与荷兰人相见后的对手戏速度则被放慢(临近第二幕结束时),森塔与荷兰人之间奉献与救赎即将实现的喜悦(本应随之附以热烈情绪的演奏)却又被放慢到了更慢。实际上本应是全剧中较为轻松的段落,而卡拉扬亦不忘记再加上了

些许“悲情”，这样的处理让人产生了异样的感觉。第二、三幕之间的过渡段落速度极慢，卡拉扬趁此作出了大开大合、“满宫满调”的壮丽演奏。在“水手大合唱”来临时乐队与合唱团却又突然加速、力度加狠，最后终于制造出了一场波澜壮阔的合唱段落（其全奏时的强度和声势令人担忧喇叭）！彼特·霍夫曼一段“森塔，你否认吗？……”咏叹调唱得一如既往，使人由衷地赞叹这位瓦格纳的男高音、拜罗伊特的英雄。但霍夫曼与薇佐维克之间二重唱的紧密度（由于速度被控制得极慢）显得稍差，虽然各自唱得再好，但戏剧效果已减色不少。全剧的结尾非常辉煌。



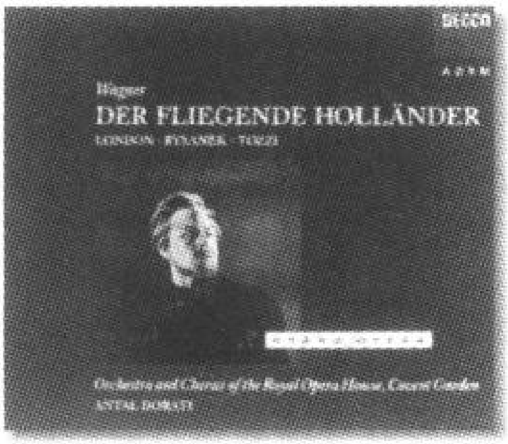
彼特·霍夫曼

纵观全片留下了上述感觉，但求能与同好者争鸣！

本套唱片乐队音响瑰丽，录音上乘，不知卡拉扬是否亲自参与录音？

5.DECCA 公司 417 319—2(2CDs)

演唱：乔治·伦敦（荷兰人）、莱昂妮·瑞森内克（森塔）、乔吉奥·图齐（达兰德）、卡尔·理贝尔（埃里克）、罗莎琳德·埃莉娅斯（玛丽）
合唱及伴奏：科文特花园皇家歌剧院交响乐团与合唱团
合唱指挥：道格拉斯·罗宾逊



指挥：安托尔·多拉蒂（Antal Dorati）
录音：1961 年 8 月在伦敦 Walthamstow Town Hall 大厅录制
录音工程师：路易斯·雷顿（Lewis Layton）
制作人：理查德·莫尔（Richard Mohr）

浅析：

这套《漂泊的荷兰人》唱片于 1961 年 8 月在伦敦市郊的 Walthamstow Town Hall 大厅录制完成。在录音的两周时间里，演员组



安托尔·多拉蒂

的成员们每天早晨从伦敦(他们居住的饭店)出发、晚上再回到那里，像八小时工作制那样得不到任何长时间的休整。可是参与演出的每个人无不以最大的努力以及无私奉献的精神尽可能完美地表演理查德·瓦格纳的这部歌剧!

对于瑞森内克、伦敦、图齐和理贝尔来说，1959—60年度在大都会歌剧院的许多演出录音，由于他们共同的努力已成为了不朽的名演，而这次录音相信亦不会例外。对于多拉蒂而言,这次录音则使他回到了最初热爱上音乐的地方——歌剧舞台!

多拉蒂先生1906年4月9日生于匈牙利的布达佩斯(这个曾经诞生了许多伟大艺术家的城市)，与其同胞莱纳、塞尔、奥曼蒂、弗里乔依、索尔蒂者同为本世纪最伟大的指挥家。多拉蒂本人唱片录音生涯始于1934年(与伦敦爱乐乐团为EMI公司的HMV录音)。1937年多拉蒂来到了美国，1947年加入美国国籍，并先后指挥达拉斯、明尼亚波利斯、底特律与美国国家交响乐团。多拉蒂先生在各公司总共录制了600多张唱片，其中水星公司(MERCURY)及DECCA公司的众多录音精品至今仍为爱乐者们所珍视。

这套《漂泊的荷兰人》亦为多拉蒂歌剧录音中的精品。在角色的选配方面,乔治·伦敦饰演的荷兰人可谓"惊天地、泣鬼神"!其雄浑的声音线条、充沛的感情色彩与优异的技巧使那些重量级的男中音唱段感人肺腑。瑞森内克与理贝尔之间的二重唱配合得天衣无缝、情真意切、催人泪下。但最为精彩的还要数伦敦与瑞森内克临近"救赎"的段落,那种激情与伤感绝非平庸者能比。在乐队色彩的调配和音乐进程上,多拉蒂时刻遵循着"音乐的功能要为戏剧表情这一目的服务"的宗旨,而这也正是瓦格纳"音乐戏剧"的精髓!这是十分难能可贵的!

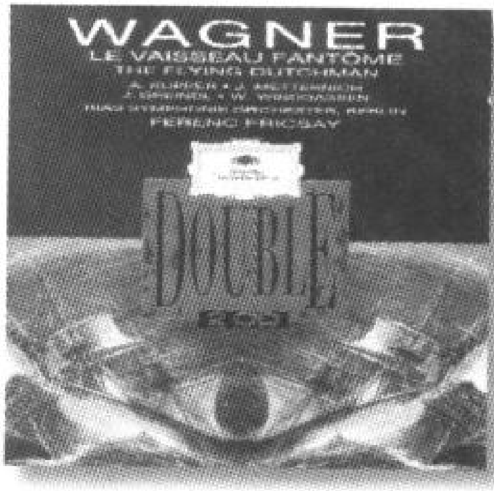
录音师雷顿为本片倾心设计的声场和音效既合剧意又增添了许多欣赏情趣，这近40年前的早期立体声录音又令现代录音为之汗颜。我们通过聆听就会"看到舞台上人物在变换着各自的位置、挪威水手在收紧船缆、荷兰船靠岸时发出的真实声音、少女们手中的纺车、达兰德打开箱子捣腾荷兰人的金币、水手大合唱时的狂风

大作……”，而这些并未妨碍着饱满人声与极为均衡的各声部乐器组的伴奏。总之，这是雷顿又一款可入“天碟”的录音代表作！

本片唯一憾处是科文特乐团在高潮段落的演奏时有些“脚软”、紧密度与娴熟度尚差，其中也不乏“硬伤”，这恐怕是乐团在瓦格纳作品上的“修炼”还未到火候所致。

6. DGG 公司 439 714—2(2CDs)

演唱：约瑟夫·麦特尼赫(荷兰人)、安妮莉丝·库珀(森塔)、约瑟夫·格林德尔(达兰德)、沃尔夫冈·温德加森(埃里克)、齐格琳德·瓦格纳(玛丽)
合唱及伴奏：(原)柏林美军占领区 RIAS 广播局交响乐团及合唱团
指挥：费伦茨·弗里乔伊(Fer Enc Fric-say)
录音：时间地点不详。1953 年 Polydor 公司在汉堡出版发行，MONO 单声道录音



浅析：

(一) 关于德国宝丽多 Polydor 唱片公司的由来

1877 年爱迪生发明的滚桶式留声机开启了人类录音的历史，1888 年美国人贝里纳(Emil Berliner)对爱迪生的发明加以改进后，推出了类似今天唱片形状的“圆盘”唱片，使得唱片录音真正跨入商业用途。但是贝里纳一时无法使之投产，因为与爱迪生的专利权诉讼纠缠了数年。直到 1895 年美国最高法院裁决驳回爱迪生的起诉，才使得贝里纳在费城成立了贝里纳留声机公司并开始生产留声机和老 78 转“圆盘唱片”。由于经营情况很好，1898 年贝里纳又在伦敦成立了英国留声机公司，而将唱片生产工厂设在了德国的汉诺威



埃米尔·贝里纳

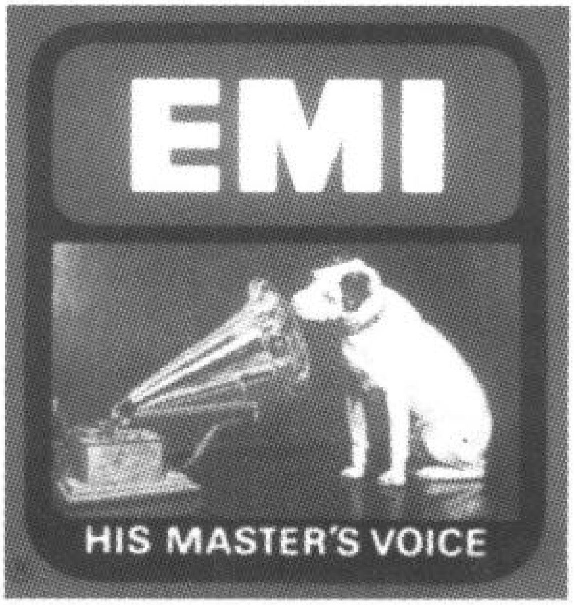


画家保罗和“小狗”

(Hannover)，其目的是以利于欧洲大市场的开拓。当时在英国本土主持业务的就是唱片史上最伟大的制作人之一弗里德·盖斯伯格(Fred Gaisberg)和威尔·盖斯伯格(Will Gaisberg)兄弟中的弗里德，他一到伦敦上任就马不停蹄地前往世界各地去录制、发行唱片，足迹遍布欧亚各地，并远到中国和日本。两年之内他就推出了近5000千张唱片，度卷了整个欧洲和部分中东地区的市场。大西洋两岸的这两家公司所使用的商标就是现在大家熟悉的“天使”Angle® 商标。1899年英国留声机公司向画家保罗购买了一幅“小狗”的画像，用于唱片的宣传。当1901年贝里纳留声机公司(费城)改名为Victor Talking Machine公司(即RCA公司的前身)后，才正式使用“小狗”商标，并在画像的下部加上了一行字His Master's Voice(他主人的声音，缩写HMV)，随后英国留声机公司也于1909年开始使用“小狗”HMV商标。HMV当年最伟大的贡献就是1902年分别推出的费多尔·夏里亚宾(Fedor Chaliapine)和恩里科·卡鲁索(Enrico Caruso)的两张“红印”(Red



RCA公司的HMV商标



EMI公司的HMV商标

Seal)老 78 转唱片（“红印”商标现在 RCA 公司还在使用），同时也使得许多“高雅艺术家”们不再观望而竞相走进了 HMV 的录音室。

这以后 HMV 在欧洲各国不断设立分公司，从而逐渐形成了跨国企业的态势。但在第一次世界大战之间，德国 HMV 分公司被政府以“敌国资产”的名义没收。一战后由于 HMV 总公司的起诉，使得原德国 HMV 公司不能再使用“小狗”商标了，于是将唱片公司的名称改为 Polydor International GmbH 宝丽多国际有限公司，地点设在汉堡。



德国的 HMV 商标

（二）关于柏林美军占领区 RIAS 广播局交响乐团与弗里乔伊

第二次世界大战刚刚结束的 1946 年，由原柏林国家歌剧院交响乐团（苏军占领区内）的成员组建了当时属于美军占领区 RIAS 广播局（地点在柏林）的交响乐团，次年开始演奏活动。起初虽只为广播电台录音演奏为主，但后来很快地也进行了公开演奏。1953 年由于美国不再提供资助，乐团一时陷于危急之中。其后大家奋发图强并实行自主经营，名称也改为柏林广播交响乐团。次年起开始在“自由柏林广播局”的广播电台中定期演出，至此，终于成为了一支德国优秀的交响乐团。它与其它广播交响乐团一样，是德国广播电台属下众多交响乐团的佼佼者！


费伦茨 · 弗里乔伊

费伦茨 · 弗里乔伊 1914 年 8 月 9 日生于匈牙利的布达佩斯，与奥曼蒂、索尔蒂同为布达佩斯音乐学院的校友，均师从音乐大师柯达伊和巴托克，其后凭借艺术才华开始指挥生涯。由于 1947年在萨尔茨堡音乐节上的成功表现，弗里乔伊于 1948 年被聘为当时柏林美军占领区 RIAS 广播局交响乐团首席指挥。上任之后，他使乐团的水平迅速提升，并很快地跃入国际优秀乐团的行列。既使在该团处于危急的时刻，弗里齐伊亦能与乐团团结一致，并以自强不息的精神和经营机制

的改变使其走出了困境。该团演奏的特色在于卓越的合奏、惊人的反应力和明丽的音响,并且演奏曲目也十分广泛。弗里乔伊与乐团合作至他 1963 年 2 月 20 日去世时止。

（三）本片浅析

这是迄今为止速度被处理得最快的一套《漂泊的荷兰人》唱片（全剧采用三幕版本演奏，幕间音乐及起始的处理较独幕有所不同），共用 125 分钟奏完（拜罗伊特版伯姆用 134 分钟，尼尔森用 136 分钟,DECCA 版索尔弟用 139 分钟,NAXOS 版斯坦伯格用 138 分钟）。一遍听下来,倒不感觉有何"匆忙",相反似有一种耳目一新的印象,整体上的把握很统一。细想一下,恐怕时间在各段间奏中被节省下来了,尤其是"水手大合唱"只用 9 分钟即解决"战斗"(只在此时觉得有些快得离谱)，幸亏合唱团快而不乱的多声部合唱还算成功(没有留下"硬伤")。令人惊奇的是,乐团确实有着极快的反应和优异的合奏能力,没在快速的段落中拖泥带水,反而有一种很潇洒的麻利劲!

温德加森不愧是演唱瓦格纳作品最伟大的男高音歌唱家，这是他首度在唱片中演唱埃里克,坚实的嗓音毫无瑕疵,感情投入十分恰当。爱、恨与恐怖的表情通过严谨认真的表演令听众肃然起敬。这次录音为他在 1955 年拜罗伊特音乐节上登台演唱埃里克奠定了基础(他在 1955 年拜罗伊特音乐节《漂泊的荷兰人》的首演由汉斯·克纳佩布施指挥)。其他歌手们的表现也都在水准以上，其中有些激情与紧张的唱段处理恐怕从今以后在新录制的唱片中是无法再听到了。

整体上非常优秀的单声道录音，声音有时还有某种不可思议的温暖感。弦乐较突出,质感不差。木管亮丽,但铜管的金属光泽没能表现出来（略觉干涩)。但这一切正由于是单声道录音而使听者不忍再作苛求。

7.NAXOS 公司 8.660025—26(2CDs)

演唱:阿尔弗雷德·穆夫(荷兰人)、英格丽·郝伯德(森塔)、埃里赫·考特(达兰德)、彼特·谢弗特(埃里克)、玛佳·席梅儿(玛丽)

合唱:布达佩斯广播合唱团

合唱指挥:彼特·厄尔迪

演奏:维也纳 ORF 交响乐团(奥地利广播电视台交响乐团)

指挥:宾查斯·斯坦伯格(Pinchas Steinberg)

录音:1992 年 9 月录于维也纳交响音乐厅

浅析：



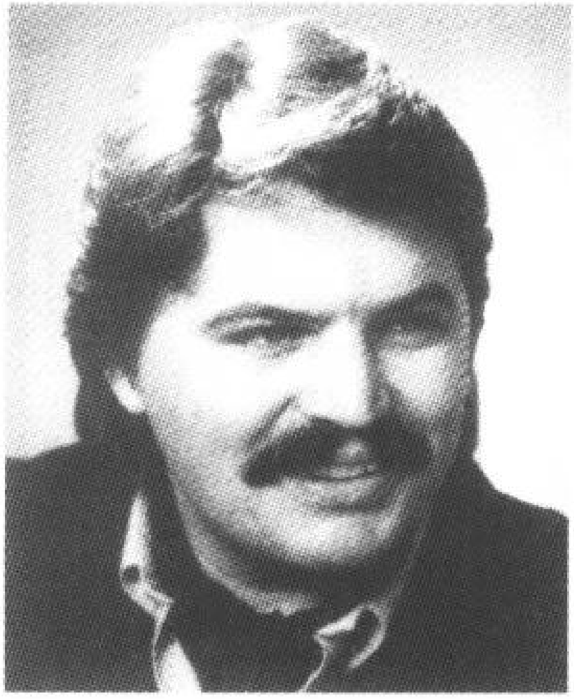
对于录制瓦格纳的歌剧，各唱片公司都采取着比较审慎的态度，因为瓦格纳的作品难演、难录、难出新，但又不得不录，因为那是古典歌剧的颠峰巨作，制作与否显示着唱片公司自身的实力和形象。

以低价位进入世界唱片业市场的 NAXOS 公司终于在占稳脚跟之后，录制发行了瓦格纳歌剧全剧的录音，这套《漂泊的荷兰人》可算是 NAXOS 的一部重头制作。

担任演奏的维也纳 ORF 交响乐团成立于 1969 年，是由奥地利广播公司属下音乐演奏家们组成的。起初乐团只为广播公司录制音乐节目，后来也作公开的音乐会演出，地点是两座维也纳历史悠久的音乐厅——音乐之友协会大厅（即金色大厅）和交响音乐会演奏大厅（本片即在此录制）。该团曾经参加过萨尔茨堡音乐节的访问演出，亦经许多指挥家调教，曲目从早期古典音乐到二十世纪的作品均有涉猎。以色列出生的宾查斯·斯坦伯格于 1989 年被聘为该团首席指挥并工作至今。

斯坦伯格先后在其祖国和美国进修音乐，22 岁时便成为了芝加哥抒情歌剧院的首席小提琴演奏员。后来他到了柏林师从鲍里斯·布莱切尔(Boris Blacher)学习指挥。在他成功地与柏林广播交响乐团进行了首演之后，即与欧洲一些主要的乐团签约为客座指挥，并同时在维也纳国家歌剧院、蒙特卡罗、巴勒莫、佛罗伦萨、柏林以及各种音乐节上指挥演出歌剧。对于瓦格纳的《漂泊的荷兰人》，他曾经做过广泛和深入的考察和悉心的揣摩。这次应 NAXOS 之邀录制该剧，斯坦伯格也算是有用武之地了。

歌唱家当中饰演荷兰人的瑞士男低音阿尔弗雷德·穆夫因其天赋音质和演唱才华，能够演唱从鲍里斯·戈杜诺夫到汉斯·萨克斯、从斯卡比亚到菲利浦（威尔弟《唐·卡洛》）等全部男低音的角色，（他在克里斯托弗·冯·多纳伊指挥录制的 DECCA 新《指环》中扮演洪丁一角，现已出版发行）。通过这次荷兰人的演唱，他极有可能成为未来瓦格纳歌剧演唱家的中坚。郝伯德生于德国，曾随安妮莉丝·库珀（弗里乔伊版《漂泊的荷兰人》中扮演森塔的女高音歌唱家）学习声乐，后在纽约深造，在多特蒙德举行首演后即在德国各主要歌剧院登台。其世界范围的演出则



彼特·谢弗特

在安特卫普(比利时)、波洛纳(意大利),布 达佩斯、马德里、米兰、纽约、都灵以及萨尔茨堡、拜罗伊特和格拉纳达音乐节等地举行,现在于柏林和汉堡等地歌剧院专门演唱瓦格纳和理查·施特劳斯的歌剧角色。扮演达兰德船长的考特现正在巴黎巴士底歌剧院展现才华。

本片由于录音不甚考究而显得声音比较松散,没有凝聚成一个整体,乐团仿佛离得很远。但乐团的演奏都平实无华,也不喧宾夺主。比之拜罗伊特的狂风暴雨,它只是一场幽幽春雨。几处定音鼓打得倒是震天价,但却谈不上什么出色的音效。几位歌手唱得比较温文尔雅,不温不火。英格丽·郝伯德比起她的老师安妮莉丝·库珀尚有较大距离。

可是,这套《漂泊的荷兰人》也有两处耀眼的光芒在闪烁:其一,德籍男高音彼特·谢弗特所扮演的埃里克使人感到瓦格纳式的男高音即将后继有人了。谢弗特生于德国的杜塞尔多夫,早年曾接受系统化的声乐训练,其后以饰演理查·施特劳斯的歌剧角色为主,但引起公众注意的则是他对浮士德(古诺)和罗恩格林的表演。1983年他在慕尼黑的巴伐利亚国家歌剧院登台演唱直到今日。谢弗特有着意大利美声男高音的声线,嗓音纯净,听来十分入耳。在演唱埃里克的两段主要的咏叹调"给你一个丈夫"和"森塔,你否认吗?"时,他充分发挥了个人最高的演唱水平,并借助天赋的嗓音将之演唱得美仑美奂,歌声有时显得过于完美。而他将美声运用到瓦格纳歌剧角色身上的作法是值得赞赏的(这也是听众们所盼望的)。加上他行腔的委婉、动人与不乏激情,真令人感到有些抢了森塔的主角戏。谢弗特本人并非无名之辈,EMI公司已录有他的数张唱片,其中包括两度《贝九》(穆蒂/费城、萨瓦利什/皇家阿姆斯特丹)、李斯特的《浮士德交响曲》(拉特尔/柏林爱乐/现场)、小约翰·施特劳斯的《蝙蝠》(多明戈/巴伐利亚广播)和三张演唱专辑(其中有一张意大利歌剧咏叹调集)。试想,如果谢弗特能持之以恒地继续努力,那么我们就有理由相信他将能成为一位集德、意等

国歌剧角色于一身的人，就像伟大的多明戈一样。我们将拭目以待。

其二就是为剧中担任合唱的匈牙利布达佩斯广播合唱团。该团成立于 1950 年，当初也是为了广播电台录制无伴奏合唱和器乐合唱而组建的。但一经亮相，那训练有素、节奏准确、层次分明、吐字清晰的高水准混声合唱群体便立即被邀请赴拜罗伊特、爱丁堡与萨尔茨堡等地的音乐节上参加演出。一方面由于自身整体素质的优秀、另一方面也由于有过拜罗伊特的经历，合唱团在“水手大合唱”与“纺织少女的纺线歌”中无不体现着高贵、典雅纯净、坚实的特质(聆听本片的事实也是如此)。因此，可以说这套《漂泊的荷兰人》的合唱部分是所有该剧录音版本中相当优秀的演唱。

正是由于这两点，NAXOS 这套唱片可谓超值。斯坦伯格先生的选角也算尽心了。

8. DECCA 公司 436 418—2(2CDs)

演唱：罗伯特·黑尔(荷兰人)、希尔德佳·贝伦丝(森塔)、库尔特·赖德尔(达兰德)、约瑟夫·普罗什卡(埃里克)、爱丽丝·弗米琳(玛丽)
合唱：维也纳国家歌剧院合唱团
合唱指挥：诺伯特·巴拉茨与赫尔穆特·弗罗绍尔
伴奏：维也纳爱乐乐团
副指挥：拉尔夫·霍斯菲尔德
指挥：克里斯托弗·冯·多纳伊(Christoph Von Dohnanyi)
录音工程师：詹姆斯·洛克、乔纳森·斯托克斯、科林·莫福特、西蒙·伊冬
录音：1991 年 3 月至 11 月间，录于维也纳交响音乐厅



浅析：

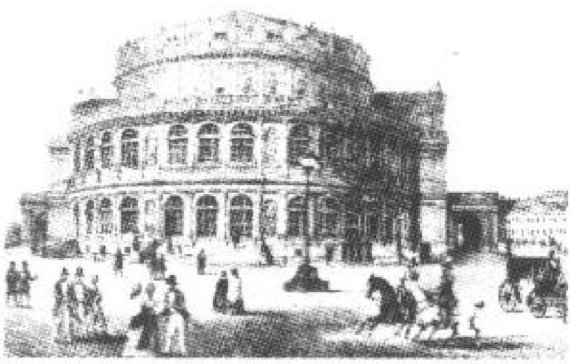
1841 年 5 月，瓦格纳写下了《漂泊的荷兰人》中三个重要的段落，包括森塔的叙事曲“漂泊的荷兰人之歌”(编码第 4 号)、挪威船员合唱与荷兰船水手大合唱(编码第 7 号)，它们都由同一个类似船工号子般的主导动机发展、变化而来，最终成为了支撑全剧的骨架。



1842年的瓦格纳

尽管在这以前瓦格纳曾为《漂泊的荷兰人》写过许多歌词和诗句，但完稿约在1841年8月，而全剧的总谱则完成于1841年11月19日。1843年1月2日，瓦格纳亲自指挥在德累斯顿的(皇家萨克森)宫廷剧院举行了首演(首演应算为失败)。

独幕版的《漂泊的荷兰人》分为:1. 序曲(有活力的快板,转行板、活板):由“被诅咒的荷兰人”、“森塔的叙事曲”和“救赎“等动机相连接并作交替变形。2. 第一号编码，引子：上岸的挪威船达兰德船长和他的水手们，荷兰船的出现。3. 第二号编码,荷兰人的咏叹调“又是一个七年”。4. 第三号编码,场景唱段、二重唱及合唱：表现荷兰人与达兰德船长相遇并启程去见森塔。5. 引子(庄严的快板)：从水手离岸的合唱过渡到纺织少女们的“纺线歌”。6. 第四号编码,歌曲:场景、纺线歌、森塔的叙事曲“漂泊的荷兰人”与合唱。7. 第五号编码,二重唱:埃里克的“爱之歌”(给你一个丈夫)与森塔的“埃里克，别说了”;森塔与荷兰人的二重唱。8. 第六号编码,间奏曲,水手大合唱的动机。9. 第七号编码,水手大合唱及合奏:表现挪威水手与少女们的嬉笑以及对荷兰船员的挑逗。10. 第八号编码,终曲:埃里克的咏叹调“森塔，你否认吗?”、森塔使荷兰人得到救赎而双双升入天堂,剧终。

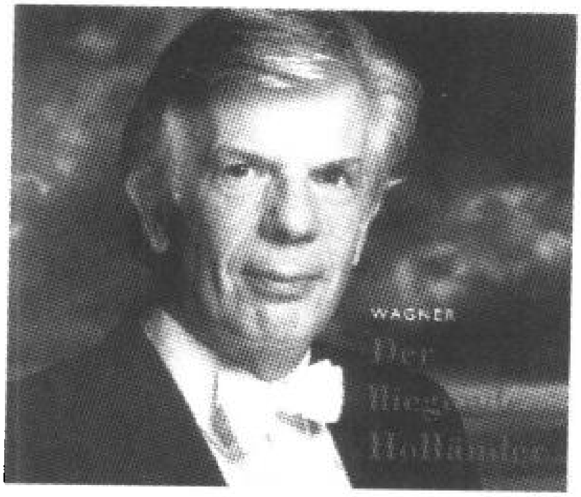


德累斯顿宫廷剧院

三幕版本则分为:序曲;第一幕,编码一、二、三号;第二幕,引子及编码四、五号;第三幕,间奏曲及编码六、七、八号。幕间闭幕的音乐是将原独幕版本的过渡音乐作导向结束的处理,重新启幕的音乐则同样截取原独幕版本中的过渡音乐作为起奏后形成。现在各公

司发行的该剧录音两种版本均在采用。

德国出生的指挥家多纳伊自从 1984 年受聘为克利夫兰交响乐团音乐指导和常任指挥后，至今已为 DECCA 公司录制了许多唱片。由于成绩不恶，故 DECCA 公司便选中了他作为指挥重新录制《尼伯龙根的指环》全数码唱片(继索尔蒂的《指环》之后)，现已发行了《莱茵的黄金》和《女武神》两部单剧。



克里斯托弗·冯·多纳伊

在这两部录音之前，我们能够听到多纳伊录制的瓦格纳的歌剧便是这部《漂泊的荷兰人》了(而同期 DGG 也请西诺波里灌录了该剧)。比起他在 DECCA 的前辈多拉蒂、索尔蒂等人，多纳伊在该剧上的造诣还有亟待提高的地方。首先在全局的把握上(录音选用三幕版本)，他虽然摆出了较为宽阔的架式，但在细部和段落之间的营造却不算高超。维也纳爱乐乐团虽然有着高贵、典雅的特色，但在《漂泊的荷兰人》中却显然有些劲道不足。当初索尔蒂手下的芝加哥交响乐团在录音室里掀起的狂飚巨澜是那么的酣畅淋漓，剧中角色在音乐的烘托渲染下激发出的情感起伏无时无刻不在牵动着听众的心，那如临现场般的感同身受久久挥之不去。再者，虽然少有歌者能如乔治·伦敦那样的气量，但也应有像西蒙·伊斯特斯在拜罗伊特那样的追求。荷兰人在其阴郁的外表之下毕竟跳动着一颗火热的心，他在剧中的遭遇可能在现实生活中根本不存在，即使在其它艺术创作中也少有，但在人类的无边幻想之中，似乎也能于思想深处体认这种感受。所以，融和人性的感知与超然的幻想才能产生出动人的艺术，这样在一个艺术角色的处理上才能打动欣赏者，本片几位主角的演唱令我们又一次想到了这些问题。

DECCA 在进入全数码时代以后，其歌剧录音的效果也大不如前。高科技的研制和应用在古典音乐制作方面遇到的问题则不能不令人要重新思维那些前人们的录音哲学了。

9.EMI公司 CDS 7 55179 2(2CDs)

演唱:希奥·亚当(荷兰人)、安佳·希尔雅(森塔)、马迪·托尔维拉(达兰德)、恩斯特·柯祖布(埃里克)、安内莉丝·布尔麦斯特(玛丽)
合唱:BBC广播电台合唱团
合唱指挥:彼特·格尔霍恩
伴奏:(英国)新爱乐交响乐团(New Philharmonic Symphony)
指挥:奥托·克勒姆佩雷尔(Otto Klemperer)
录音:1968年2月至3月,录于伦敦阿比路录音室(Abbey Road Studios)

浅析:

克勒姆佩雷尔这套《漂泊的荷兰人》唱片先后荣获了法兰西音乐学院大奖、十大唱片奖和历史录音"音叉"奖。这是对83岁的老大师仍在演绎瓦格纳艺术的充分肯定。他的稳健乐风使这套《漂泊的荷兰人》(三幕版本)用了最长的时间(较其他版本)——153分钟。这样的处理其优点是令我们对歌剧的细部听得一清二楚,而缺点则是无法与现今人们的欣赏观念相吻合(哪怕是对于欣赏音乐这样本应浪费时间的事情)。



克勒姆佩雷尔1885年生于德国,年轻时曾系统地学习钢琴、作曲和指挥艺术。1906年首次在布拉格德意志歌剧院登台指挥歌剧演出,后来他那出色的才华被古斯塔夫·马勒看中。他相继在汉堡、不来梅、斯特拉斯堡等地的歌剧院担任指挥使其名声日隆。1931年克勒姆佩雷尔被任命为柏林国家歌剧院的常任指挥,其间曾热心地上演过亨德密特、雅纳切克以及勋伯格的歌剧作品。1933年因遭希特勒的迫害(由于克勒姆佩雷尔具犹太血统以及希特勒本人十分讨厌现代派音乐)被迫出走瑞士并最终来到了美



奥托·克勒姆佩雷尔

国。在美国期间他继续其指挥生涯并取得了极大的成就(就职于洛杉矶、匹兹堡交响乐团)。二战以后他重回欧洲，并于 1951 年担任了新爱乐交响乐团（原英国爱乐交响乐团）的常任指挥。在英国的时候，克勒姆佩雷尔得到了极大的重视和许多的荣誉。作为一名德奥乐系的指挥大师，英国人所推崇他的是——能够指挥和解释贝多芬和瓦格纳的作品！禀承正统的德奥指挥艺术，克勒姆佩雷尔的指挥风格是严谨、细腻、高雅和稳健的——虽然他总爱采取一种慢速度（十分具有理性）。克勒姆佩雷尔于 1970 年退休后移居以色列，1973 年在苏黎士逝世，享年 88 岁。

在本片中饰演主要角色的均是著名的瓦格纳演唱家，他们的表现是对老大师的最大安慰。新爱乐乐团所营造出的“大音响”也凝聚着他的心血！合唱团表现不俗。

为了配合本片的录制，克勒姆佩雷尔曾于 1968 年 3 月 19 日在伦敦的皇家音乐节大厅带领原班人马公演了《漂泊的荷兰人》，并也造成了不小的声势。

本片的真正价值在此已得到了体现：这是作为威望很高的老一辈指挥艺术大师对世界音乐事业的发展和伟大的唱片艺术所做出的一份贡献！

10. PHILIPS 公司 434 599—2(2CDs)

演唱：西蒙·伊斯特斯(荷兰人)、丽斯白·波丝列夫(森塔)、马迪·萨尔米农(达兰德)、罗伯特·申克(埃里克)、安妮·舒伦(玛丽)

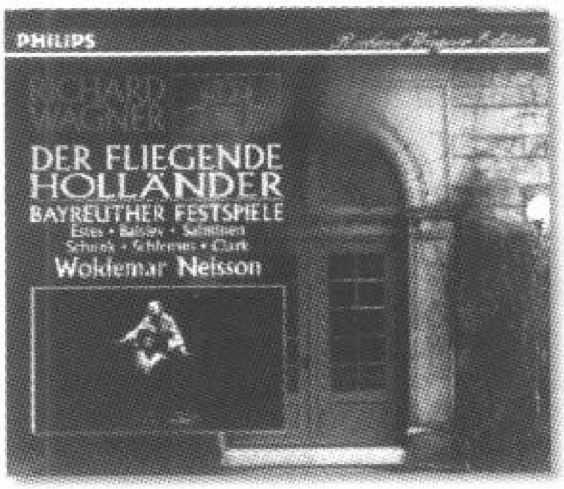
合唱及伴奏：拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团

合唱指挥：诺伯特·巴拉茨

指挥：沃尔德玛·尼尔森

录音：1985 年拜罗伊特音乐节现场实况

注：本 CD 唱片收入飞利浦公司《瓦格纳(录音)全集》。



浅析：

前面我们谈过由哈里·库菲尔导演的新版《漂泊的荷兰人》在拜罗伊特音乐节上取得了巨大的成功(LD 视盘版本)，本片是其中 1985 年的现场录音，该片在发行之后的 1987 年即荣获了法兰西

学院颁发的唱片艺术大奖。

1883年瓦格纳逝世以后，拜罗伊特剧院的一切事务均由科茜玛掌管，1909年改由齐格弗里德·瓦格纳(瓦格纳之子)接任。1930年科茜玛与齐格弗里德相继去世后，这一重担便落在了齐格弗里德的妻子温妮弗蕾德·瓦格纳的肩上。二战期间，由于拜罗伊特远离盟军对纳粹实施打击的主战场，同时也靠温妮弗蕾德的“苦心”，剧院才得以幸免于难。1951年在战后德国百废待兴之际，拜罗伊特音乐节恢复了演出，此时出任拜罗伊特剧院“大总管”的是两位瓦格纳的孙子——维兰德和沃尔夫冈兄弟。二人一接手剧院就大胆地进行了一系列的改革，从经营管理、业务扩展到剧院设施、舞台制作、服装灯光等等，还有剧目选择、聘请艺术家等事务。除此以外，兄弟二人还亲自制作舞台并担任导演。在博得了观众的热烈欢迎和高度评价之后，二人当之无愧地成为了拜罗伊特音乐节的艺术总监。

拜罗伊特剧院在瓦格纳家族式的管理体制下（诚然其全球瓦格纳艺术中心地位是毋庸置疑的），经过了几代人的苦心经营，蕴涵着瓦格纳强大艺术传统的这座圣殿最终赢得了全世界瓦格纳信徒们的宗教式的膜拜。正因如此，也就形成了一个义务维护其艺术传统的“顽固群体”。随着全球政治、经济、文化、艺术在20世纪中叶以后发生的巨大变化，如何继续巩固拜罗伊特地位的迫切问题使得维兰德和沃尔夫冈兄弟义无返顾地选择了改革与创新！身为“圣殿守护者”的二兄弟，禀承其祖父的遗志，表现出了“尊古而不泥古、出新而识时务”的俊杰本色。继“世纪《指环》”之后拜罗伊特再次引起震动的就是这部沃尔夫冈·瓦格纳、哈里·库菲尔与沃尔德玛·尼尔森合力推出的全新改版的《漂泊的荷兰人》。

飞利浦公司发行的LD视盘是1980年拜罗伊特音乐节上的现场演出实况录像，而这套CD唱片则是1985年的现场演出录音。“最后一晚演出中所迸发出的激情就如同1978年《漂泊的荷兰人》以全新面貌公演并强烈地震撼人心一样的灼人！”就像评论的那样，在跨越七年且始终能以最为饱满的精神投入到现场演出中去，这在演出史上恐怕是绝乎仅有的。听完唱片，我们即刻感到此言不虚。

西蒙·伊斯特斯借助荷兰人那悲天悯人的唱腔，将他自身演唱能量毫无保留地释放了出来，随之戏剧表情也被大大地丰富，最终达到了完美的地步。由于伊斯特斯在百老汇的舞台上曾风靡一时，现在他将所练就的过硬的表演运用到古典歌剧之中，既赋

予了人物以充沛的感情，同时又能通过手、眼、身、法、步等表演手段来更好地塑造人物，给人留下了极为深刻的印象。这一点完美的结合在古典歌剧的舞台上实在是难能可贵的！这不由得令人忆及二十世纪最伟大的女高音歌唱家玛丽亚·卡拉斯，她凭借着炽烈的情感去演唱，用心灵去贴近角色，用整个身心去与观众作交流，而最终在人们心中永久地占据了神圣的地位！论音色她不是最美，但论表演她却是至高无上的！她也从不去卖弄、从不去炫技，然而当人们在称叹她的同时似乎觉得她的演唱技巧又是那么高超！这究竟是什么原因呢？



西蒙·伊斯特斯

伊斯特斯并未依赖自身优良的声音素质而一味地“渲泄音符”，他对于唱词所表达的情感密切地配合着唱腔。基于“荷兰人”这一特定的艺术角色，他的演唱可以说是恰如其分和恰到好处的。



丽斯白·波斯列夫
（饰演森塔）

波丝列夫的“森塔”在这版《漂泊的荷兰人》中是充满歇斯底里的，故而她的唱腔也显得十分敏感和不安。但就是这一极佳的诠释角度在全剧中起到了至关重要的作用。在与“埃里克”和“荷兰人”的二重唱中，她那带有神经质的行腔使得听众无时无刻不在担心着灾难的到来。当她的情绪稍有舒缓，听众也随之有所舒缓；当她的不安瞬间产生时，听众的心也随之重又提起。在她面对远去的“荷兰人”唱出“救赎”之声时，听众的神经——那“根”本不能承受太多情感之重的神经——在她那激昂、坚定（由于献身而最终将歇斯底里转化为一往无前）的高音震颤之下行将崩溃……同样的感受还发生在第二幕的二重唱段落，两位优秀的歌唱家旗鼓

相当地传达出了优美的唱段，那表现着渴望救赎和无私奉献的戏剧情节令人心驰神往。

作为对于舞台上表现最高演出效果的全力追求，使得这个全新版本的《漂泊的荷兰人》在被制成唱片以后，异军突起地显现在众多版本之上而直追卡尔·伯姆（1971年）和萨瓦利什（1961年）的拜罗伊特老版录音。而他们之间的孰高孰低并不是人们想去探讨的。作为一个现场录音，它的成就在绝对意义上要高于任何一个录音室的录音，更何况是一个完美的现场录音。因为现场录音所记录的演出实况对于每一位艺术家来讲都是一次冒险，它将不可更改地被传播出去、供人评说。反之，艺术家们在现场演出中的超水平发挥——这种可遇而不可求的、在现场演出中才能找到的最佳感觉——也只能通过现场录音被幸运地记录下来。这其中无论对于谁都要有勇气和自信去面对它！。Live！的魅力就在于“成也如斯、败也如斯”，它是最公正的！



录制本片时的工作照

拜罗伊特在飞利浦公司录制发行的全部瓦格纳的唱片、录像均是Live！这就足以说明拜罗伊特那种不容追随的勇气和傲视旁人的自信，而那套套精彩、甚至被奉为经典的唱片又有谁能够漠视呢？这现在似乎已成为了某种共识，人们心服口服地承认，瓦格纳的唱片，唯拜罗伊特而“马首视瞻”！

诺伯特·巴拉茨接替前任威廉·匹茨（1887—1973）于1972年继续领导拜罗伊特合唱团，至今他仍能使合唱团继续保持最高的合唱水准亦见其手段之高明！在瓦格纳的歌剧和音乐剧中，合唱占着相当大的份量，尤其像《漂泊的荷兰人》、《纽伦堡的名歌手》、《汤豪瑟》、《罗恩格林》、《帕西法尔》甚至是《诸神的黄昏》，而且合唱曲也是在他的乐剧中最为壮观的。拜罗伊特合唱团的艺术家们那极高的个人素质使得全团的音



合唱指挥诺伯特·巴拉茨

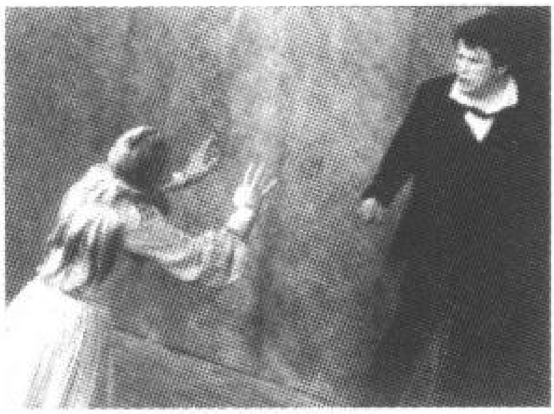
色十分纯净和高贵，并且节奏整齐、反应迅捷。合唱团在《漂泊的荷兰人》中近 10 分钟的大合唱段落表现得尤为出色，绝不拖泥带水。声音铿锵有力、整齐划一。而在临近结束的高潮部分仍能声浪汹涌、层次分明，音量丝毫没有减弱并直到合唱嘎然而止之前依然是阵脚不乱——这段合唱曲古典歌剧中甚为少见，拜罗伊特合唱团的表现力则更是稀有。巴拉茨训练的这段合唱十分注重和声的紧凑和绵密清晰的声部复调织体，为了突出现场效果他采取了中等偏快的速度，在这样的安排下这段“水手大合唱”显得十分的壮丽，从而又形成本片的一大特色。

沃尔德玛·尼尔森在《漂泊的荷兰人》以外还于 1982 年在拜罗伊特指挥过《罗恩格林》的演出(PHILIPS 公司激光视盘 070 511—1)，本片中他的激情(就我们所听到的)确实与 1980 年的演出一样摄人。借助得心应手的拜罗伊特乐团，尼尔森调动着乐团的潜能，从那强劲的铜管到厚重的弦乐，惊人的音响严密地衬托着唱腔、表现着剧情的起伏，没有使听众留下任何的遗憾，这在现场演出录音中十分的难得。音乐处理从头至尾没有一丝松懈，并在最终将音乐和戏剧二者同时推上了“浪漫”的顶点。从某种程度上讲，这版录音中乐队的推波助澜使歌者不无感染地演唱出了高水平。尼尔森的处理有别于卡尔·伯姆的迅猛涌动和萨瓦利什的豪迈狂放，就像沃尔夫冈·瓦格纳在 1984 年《纽伦堡的名歌手》中刻意摆脱不现实的理想主义表现一样，显然他是在追求更趋自然、合理的解释(我想，这与剧终时安排森塔“坠地”而非“投海”的意图应是一致的)。



沃尔德玛·尼尔森

介于荷兰人与森塔情感夹缝中的猎人埃里克在剧中有两段完整的咏叹调，但在剧中只唱



第一幕
森塔与埃里克的剧照

好这两段主要唱段是远远不够的（对于任何一个瓦格纳歌剧角色而言都是一样）。埃里克在舞台上的全部表演是瓦格纳安排在《漂泊的荷兰人》中戏剧性矛盾的另一个侧面的焦点，其重要的矛盾线索贯穿了这个角色，当然，最显著的特征表现是集中于这两段唱腔之中的。申克带有激愤色彩的演唱使我们感觉到了一个失恋男人的心境，而他某些地方的叫喊则起到了更加鲜明的戏剧效果！申克的嗓音带有金属般明亮的光泽，其行腔饱满、力度很强，即不像彼特·霍夫曼、雷内·科罗那样的温文而雅，也不像彼特·谢弗特那般的苦苦哀求，他把一个现实意义上的贫穷的猎人对待爱情的执著、对失去恋人的痛苦与一个男人的自尊较为妥贴地结合了起来，并在以后的表演中着力地加强着这种情绪，使得埃里克这个角色也在本片中有了新意。

这套《漂泊的荷兰人》对于我们今后的爱乐生活而言，它是“可遇而不可求”的（就像克纳佩布施1962年在拜罗伊特的《帕西法尔》），它给予听众的觉受是直指人心的，甚至在拜罗伊特这方神圣的舞台上这种演出也是百年难遇的。所以，收藏与收听本片就显得十分必要了。

11.PHILIPS 公司 442 103—2(2CDs)

演唱：弗兰茨·克拉斯(荷兰人)、安佳·希尔雅(森塔)、约瑟夫·格伦德尔(达兰德)、弗里茨·马尔(埃里克)、莉丝·费舍尔(玛丽)
合唱及伴奏：拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团
合唱指挥：威廉·匹茨
指挥：沃尔夫冈·萨瓦利什(Wolfgang Sawallisch)
录音：1961年8月录于拜罗伊特音乐节现场实况

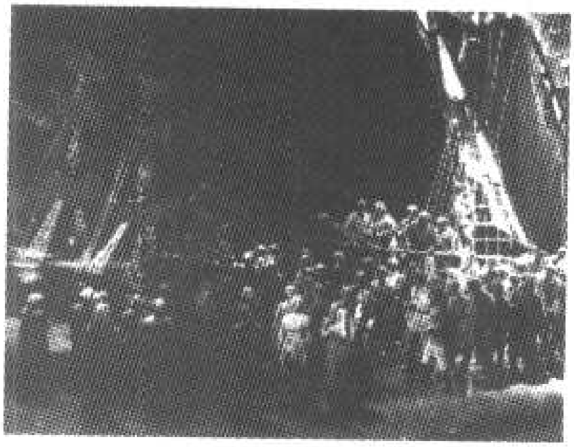


浅析：

萨瓦利什先于卡尔·伯姆在拜罗伊特冒了一回险(由于情绪过份激烈而险些失控)在第三幕，当水手们跺着台板高唱“水手大合唱”时，一切的节奏都变成了进行曲。演员们的情绪逐渐开始激越，且步伐越来越快，乐队也越来越快……舞台的木地板



漂泊的荷兰人之歌



水手大合唱



安佳·希尔雅(饰演森塔)



沃尔夫冈·萨瓦利什

发出“咚咚”的声音，乐队更加紧随不懈，……几分钟过去了，情形依旧。可就在这时，台下也开始响起了有节奏的掌声……这一切想必是拜罗伊特剧院有史以来的第一次。不知萨瓦利什先生此刻在作何想，也不知他是怎样把《漂泊的荷兰人》演到了这个地步的？这近 40 年前的一幕，每每想起都不由得心惊，但这样的一惊每每又能使听者作出与现场观众同样的举动。以后的情形就有惊无险了……，随着“水手大合唱”终曲一阵大锣，合唱团和乐队嘎然而止、整齐划一，而没有收住的是观众的掌声！

仅此一节便昭示了这场《漂泊的荷兰人》无不充满火一般的热情（这里不应作所谓理智的探讨！）和全员竭力的表现，而幕后操纵者毫无疑问是萨瓦利什——这位瓦格纳歌剧的指挥大师——一位不可多得的激情化的瓦格纳歌剧的指挥大师！这样的处理在别家剧院可能会被认为是哗众取宠，但在拜罗伊特，观众们的掌声就是“判决”！

12. DGG 公司 437 778－2(2CDs)

演唱：伯恩德·维克尔（荷兰人）、雪莉·丝达德（森塔）、汉斯·索廷（达兰德）、普拉西多·多明戈（埃里克）、乌塔·普里沃（玛丽）、彼特·谢弗特（水手）

合唱及伴奏：柏林德意志国家歌剧院交响乐团与合唱团

合唱指挥：瓦尔特·哈根——格罗

指挥：朱塞佩·西诺波里（Giuseppe Sinopoli）

录音：1991 年 2 月录于柏林 SFB 的 Sendesaal 大厅



浅析：

90 年代以后录制的瓦格纳唱片少有精品，一方面由于艺术传承上的“损耗”，另一方面也由于瓦格纳歌手的青黄不接。拜罗伊特虽有沃尔夫冈·瓦格纳力保其水准不失，但像他家质量稳定的产品又有多少？这样看来，全面继承和发扬瓦格纳艺术的问题已经摆在了全世界音乐家和艺术家们的面前。如果再过几十年这个问题仍得不到解决的话，我们真不知道那时唱片公司录

制的瓦格纳将会是什么样子。

几十年前，演出和录制古典歌剧都是被当作一件大事来对待的，它对人们的艺术生活总要构成一些震动。而今，这种情况似已极少出现。虽然现在的广告传媒优于以往任何一个时期，其公告的范围可以覆盖全球；虽然古典艺术魅力仍旧是那么振奋人心且其艺术价值又鲜被超越，但公众的生活习惯和情趣品味所发生的根本变化决定了其辉煌难以再现。然而，当人们在远离它的同时也绝不否认其魅力与价值。且基本上是绝口称赞的，但紧接 着就会表示出对它艰深、难懂的“恐惧”，同时再看到一些诸如高雅、艺术瑰宝、音乐法则等等字眼，那种无以名状的“恐惧”便使他们退却了。其中偶有音乐爱好者也表现出了“知少而足”的心态，他们或许于简单旋律上能有极大的兴趣，可稍有复杂的倾向便会立即到此为止，唯恐时间与心力之不济。这一点表现在瓦格纳的大歌剧上尤为突出。如果我们姑且将瓦格纳的艺术比作“山峰”，那么，你是否相信登山的路径不止一条呢？如果我们告诉你登攀之路并不险峻，你是否愿意迈出这一步呢？《漂泊的荷兰人》其题材对于现代人而言已无任何“恐怖的情节”可言，见多识广的现代人能够在心理上承受任何不可思议的故事，但对于森塔的“以情爱和生命救赎梦中人”的执着仍能令爱幻想的他们为之动情。这里难以言明的东西都被溶入到了歌剧的场景、音乐和诗词之中。所以，不看、不听是无法感受的。

本片录于1991年2月，为了配合“DG百年”庆典而首次出版发行。正如我们开始所讲，它很难说是这个剧目的精品录音，但其中亦不乏可听之处。

其一就是广为今天人们所熟知的多明戈，这位多才多艺的西班牙歌唱家。他录制的歌剧唱片其剧目、角色之广恐帕瓦罗蒂和卡雷拉斯所不及，起码瓦格纳的歌剧后二者均表示不去问津。加上《漂泊的荷兰人》里的埃里克，他只差齐格弗里德、齐格蒙德和特里斯坦未见录音了，这对于已经半百的多明戈来说实属不易。片中埃里克的几段唱腔一经多明戈唱出便使人倍感耳目一新，其独特之处仍是他那华美的音质和高亢的情绪。因为在瓦格纳的歌剧中我们确实盼望着能有这种嗓音的男高音出现。

再有就是在片中扮演挪威水手的彼特·谢弗特。我们前面谈过他在NAXOS那套《漂泊的荷兰人》里所演唱的埃里克，而在本片之中他只能让位于多明戈之后就位于男高音的水手角色了。另外，在EMI萨瓦利什指挥的该剧录像中，谢弗特仍然扮演了埃里克。我们只从这些情况似乎难以断言谢弗特今后究竟能怎样，但通过他



朱塞佩·西诺波里

的演唱使我们有理由相信，他应是今后瓦格纳男高音角色的生力军，他的潜力有望赢得指挥家和唱片公司的重视。

意大利指挥西诺波里的瓦格纳剧目，我们能够听到几部，这套《漂泊的荷兰人》录音相对于阿巴多和夏伊而言已算是超前，而穆蒂的瓦格纳至今仍未见到。西诺波里在这里确是深研了《漂泊的荷兰人》中几组冲突的戏剧性，而他竭力运用歌唱的方式使之对立起来的作法会令听者见仁见智的，在此不好以一人之见代言。

本片录音一般，只能算是 DG 数码时代的中流。虽然柏林德意志国家歌剧院交响乐团拥有完美的声音，但能够体现出来的却不多。这里不知是指挥调配的问题还是录音制作上的问题。合唱指挥瓦尔特·哈根——格罗对于熟悉歌剧唱片的爱好者来说应不陌生，他虽不像拜罗伊特的威廉·匹茨和诺伯特·巴拉茨那样专司瓦格纳歌剧的合唱，但却也指导录制过不少瓦格纳的剧目，而合作者以卡拉扬和索尔蒂爵士居多。柏林这所剧院的合唱团唱功一流，多声部合唱的能力在片中堪比拜罗伊特合唱团，使人听来热血沸腾，由于他们的努力也为本片增色不少。

（三）《汤豪瑟与瓦尔特堡的歌咏比赛》（《汤豪瑟》）——三幕浪漫歌剧

瓦格纳根据海恩里希·海涅的讽刺诗《汤豪瑟》、格林兄弟(Brothers Grimm)的《德国传说集》和荻克(Tieck)的汤豪瑟传奇故事，以及1808年德国浪漫派诗人阿尼姆(Arnim)、布伦塔诺(Brentano)整理的《神奇的号角》"Des knaben Wunderhorn"中有关汤豪瑟的诗篇等作品改编，并于1842年1月开始起草脚本，1843年4月完成并定稿。瓦格纳于1843年7月开始谱曲，1845年4月完成总谱，以后几经修改至其临终(瓦格纳在临终时仍对科茜玛说道："我没有给世人留下一部完整的《汤毫瑟》……")。

剧中主要人物：

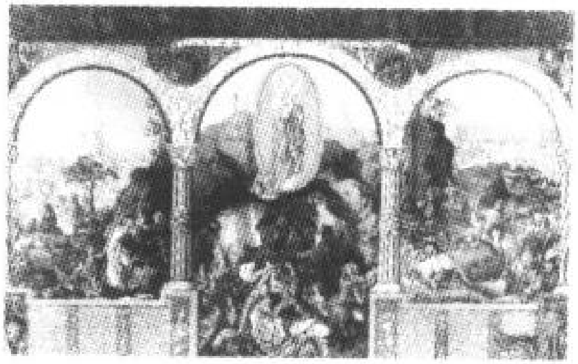
赫尔曼	——图林根的庄园主	男低音
沃尔夫拉姆·冯·埃申巴赫	——游吟骑士	男中音
瓦尔特·冯·德·福格尔维德	——游吟骑士	男高音
毕特罗夫	——游吟骑士	男低音
汤豪瑟	——游吟骑士	男高音
伊莉莎白	——庄园主的侄女	女高音
维纳斯	——爱神	女高音

故事发生在十三世纪初的德国

剧情大意：

序曲：(第一幕第一场，在进入后半部分即"饮酒歌"芭蕾场景时启幕)在妖风淫气弥漫的维纳斯堡，青年男女们在尽情地饮酒、追逐、纵欲、狂欢

第一幕(第二场)　维纳斯堡



《汤豪瑟》传奇的绘画

已在维纳斯堡沉溺多时的汤豪瑟从维纳斯的怀中猛然惊醒，在面对维纳斯的柔情和挽留时他时而高唱"维纳斯的赞歌"，时而请求她还他于人间的自由。维纳斯最终恼羞成怒，并诅咒他将得不到人间的拯救并预言他仍会回到她这里来。一听此言，汤豪瑟吼

道："我的希望在于圣母玛丽亚！"轰然巨响，维纳斯堡消失。

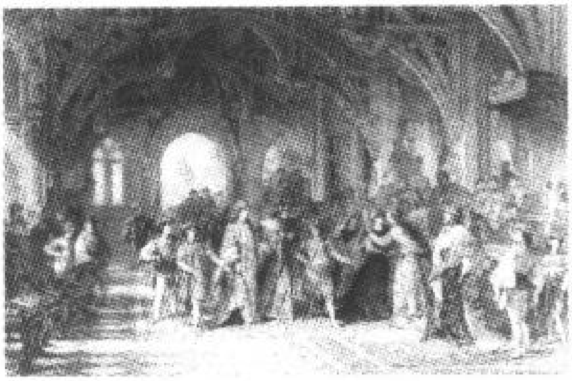
（第三场）　瓦尔特堡山麓大道上

在充满阳光的春天，牧童一边吹着牧笛一边愉快地歌唱着"迷人的五月"。朝圣者虔诚地唱着"巡礼大合唱"从这里经过。汤豪瑟受到了感动并做起了祈祷："荣耀归于你，全能的主！我沉重的罪孽已把我压倒……"。

（第四场）　图林根的庄园主赫尔曼和他的骑士们沃尔夫拉姆、瓦尔特、毕特罗夫等人打猎回来途经此处，发现了久违了的汤豪瑟，大家又惊又喜，异口同声地恳请他回到瓦尔特堡和他们一起去参加在那里举行的歌咏比赛，并告诉他，他的恋人伊莉莎白仍在等着他……"回到她的身边去！"这使汤豪瑟受到了鼓舞。远处传来猎人们热闹的号角，像是在欢迎着他们的归来。

第二幕（前奏曲和第一场）　瓦尔特堡城内，歌咏比赛的大厅

像是预感到他的归来，美丽纯洁的伊莉莎白又一次来到了这个"高贵的、歌的殿堂"，因为自从他走后，她便再也没有来过。



入场进行曲

（第二场）　汤豪瑟在沃尔夫拉姆的指引下走了进来，当他见到她时不由自主地跪了下去。他出走之后（沉沦于维纳斯堡）的不名誉行为，伊莉莎白纯洁的心灵是不可能想像得到的，她以少女纯真的信赖、衷心地欢迎着他的归来："噢！赞美这个时刻！环绕在光芒四射的狂喜中，阳光在向着我微笑！"

（第三场）　赫尔曼庄主走了进来，慈爱地对着伊莉莎白说"我是在这个你回避许久的大厅里见到了你吗？"，"叔叔！噢，我最慈祥的长辈们……"伊莉莎白答道。



"处死汤豪瑟！""到罗马去！"

（第四场）　在小号高昂的引子之后、在庄严的"入场进行曲"之中，骑士们、歌手们、贵族和他们的夫人们依次入场就座。赫尔曼庄主宣布了这次比赛的题目是"爱情的力量"，沃尔夫拉姆被抽中第一个演唱。当他风度翩翩地歌唱着自己坚贞纯洁的爱情理想时，汤

豪瑟则在一旁讥笑他缺乏憧憬和幻想。轮到瓦尔特演唱时，汤豪瑟由于燥动的情欲而赞扬着爱的欢乐。人们闹了起来，毕特罗夫站出来训斥着他，而他则反唇相讥："你没有尝到过爱的滋味"。沃尔夫拉姆为了平息大家对汤豪瑟的怒气而后又唱了一首美丽的歌。这时的汤豪瑟终于抑制不住地唱起了"维纳斯的赞歌"——"只有对你，爱的女神，我的歌声才会嘹亮……那个在激情的拥抱中把你紧搂着的人，只有他一人，才知道什么才是爱的力量!"骑士们被这突如其来的情景激怒了，他们纷纷拔出剑来要杀死汤豪瑟。而伊莉莎白在这百感交集中毅然挺身护住了汤豪瑟……。赫尔曼说道："犯下如此重罪的人必须要到罗马去向教皇祈求宽恕和赦免!"这时大厅之内群情激愤，在一片"到罗马去!"的怒吼声中，汤豪瑟羞愧地奔出了大厅，而伊莉莎白则瘫倒在地。



瓦尔特堡山麓的大道上

第三幕(引子和第一场)瓦尔特堡山麓大道上

(场景与第一幕结束时一样，但呈现出的是秋天的肃穆气氛) 悲伤欲绝的伊莉莎白在汤豪瑟离去以后每日都在这条路上一边苦苦地等待，一边跪在圣母玛丽亚的像前祈祷着，沃尔夫拉姆则每每对她报以无限的同情。这时一群朝圣者从罗马赎罪归来，他们一个个幸福地唱着"巡礼合唱"，但伊莉莎白在中间遍寻不见汤豪瑟之后心情更加忧郁。



哈利路亚!哈利路亚!

(第二场) 沃尔夫拉姆在目送伊莉莎白离去以后，仰望着满天繁星，拨动着竖琴，唱出了著名的"可爱的晚星"之歌，但他似乎已感到伊莉莎白将不久于人世。

(第三场) "我听到了竖琴"，一个声音令沃尔夫拉姆惊恐，他回过头发现了狼狈不堪、意气消沉的汤豪瑟……，汤豪瑟大段地"叙述罗马之行"，没能实现救赎的他

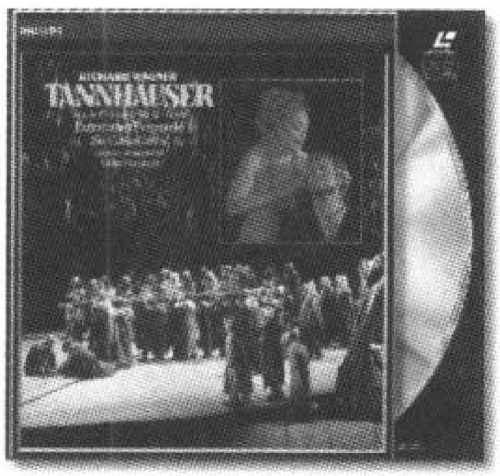
猛然又想起了维纳斯堡。在他的一念之间，妖风再起，维纳斯和维纳斯堡重又出现了！维纳斯张开双臂迎接着汤豪瑟，而沃尔夫拉姆拼出全力阻挡着他，但汤豪瑟此时已身不由己地向着维纳斯的"世界"走去……最后，随着沃尔夫拉姆一声"伊莉莎白"——这有力的、崇高的名字驱散了鬼神、拯救了汤豪瑟、奉献了伊莉莎白最纯洁的心灵——使得教皇的手杖绽放了新芽！虔敬的人们高声咏颂："高居于众生之上的主，他的仁慈永远真实！哈利路亚！哈利路亚！"汤豪瑟终于得到了救赎。

1.PHILIPS 公司 070 512－1(2LDs/NTSC 激光视盘)

演唱:汉斯·索廷(赫尔曼)、伯恩德·维克尔(沃尔夫拉姆)、罗伯特·申克(瓦尔特)、弗兰茨·玛祖拉(毕特罗夫)、斯帕斯·文科夫(汤豪瑟)、格温内丝·琼丝(伊莉莎白、维纳斯)
合唱及伴奏:拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团
合唱指挥:诺伯特·巴拉茨
指挥:科林·戴维斯爵士 (Sir Colin Davis)
舞台制作兼导演:高茨·弗雷德里赫(Götz Friedrich)
导演:托马斯·奥洛夫森(Thomas Oloffson)
艺术总监:沃尔夫冈·瓦格纳
录音:1978年拜罗伊特瓦格纳音乐节现场拍摄
注:本套 LD 视盘收入飞利浦公司《瓦格纳(录像)全集》。

浅析：

从《漂泊的荷兰人》到《汤豪瑟》是瓦格纳歌剧创作的一大飞跃，其中一切的艺术特征都在朝着"音乐戏剧"的道路上发展。他令全剧各个部分的音乐过渡基本作到了十分的巧妙和富于效果，同时使得管弦乐在剧中的职能更加增强，主导动机的使用也被极其灵活地运用在了诱导故事情节向前进展之上。



声乐方面，瓦格纳采取咏叹调和宣叙调相融合并力图消除着二者在形式上的区别和界限。乐句延长且转调灵活，这为配合剧情发展起到了重要的推动作用，特别是"玛丽亚"、"伊莉莎白"、"到罗马去"等几处短促的

叫喊最见戏剧效果，其渲染气氛手法之高为后人所推崇和学步。

1845年10月19日，《汤豪瑟》在瓦格纳亲自指挥下于德累斯顿宫廷剧院举行首演时，虽然观众们仍在期望着他们年轻而有才华的作曲家能够再次奉献一部像《黎恩济》那样的辉煌之作，面对着这出新作，观众虽不能理解其深意，但很快就被那动人的唱腔和精湛的音乐所感染了。他们对瓦格纳报以热烈的掌声和衷心的祝贺，并纷纷称赞它比《黎恩济》还要优秀。



"巡礼大合唱"场景



舞台制作兼导演
高茨·弗雷德里赫

《汤豪瑟》作为瓦格纳一部浪漫主义歌剧的杰作（虽非其最高艺术成就的代表作）至今已成为拜罗伊特音乐节的保留剧目。我们现在还可以听到1954年约瑟夫·凯尔伯特（Joseph Keilberth）在拜罗伊特指挥的演出实况。

本片是在1978年拜罗伊特音乐节上公演《汤豪瑟》的实况录像，是由托马斯·奥洛夫森导演并用电影胶片拍摄的。科林·戴维斯爵士作为首位英籍指挥家出现在拜罗伊特之前，就曾在伦敦科文特花园指挥上演过《纽伦堡的名歌手》和《尼伯龙根的指环》等众多瓦格纳的名作，此次在拜罗伊特指挥《汤豪瑟》他的确表现不凡。他那高雅的艺术情趣和深邃的艺术修养使《汤豪瑟》呈现出亦庄亦悲以及入情入理的解释，无不具有极高的欣赏性。

高茨为这次演出设计了半写实、半象征的场景，与其后的《帕西法尔》有着较大的差别，它应算是忠实于原作的设计，其中维纳斯堡和瓦尔特堡的歌唱大厅对比强烈。

琼斯在剧中分饰维纳斯与伊莉莎白，两个角色相加使她的唱腔戏份极重。她在声音上的变化虽尽量体现着一邪一正、妖冶和纯

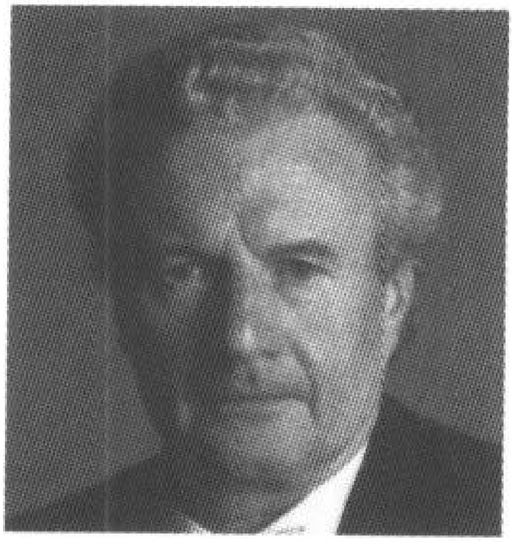


维纲斯与汤豪瑟

情，但音质的近似仍使人难以面对两者各有什么很深刻的印象，不过这倒显示了她本人十分自信的演唱实力。自从70年代在拜罗伊特登台以来，她已演唱了森塔、埃尔莎、布伦希尔德、孔德里以及维纳斯与伊莉莎白等瓦格纳作品的女高音角色，她是当时最为活跃的瓦格纳歌唱家之一。

文科夫是一位真正具备演唱瓦格纳歌剧强劲嗓音的歌唱家，而且表演也是一流的。在全场演出中他始终能保持着饱满的声音，在第三幕“叙述罗马之行”时，那段长时间的咏叙听来流畅、感人且性格成熟，这是一位十分称职和标准的“汤豪瑟”。1978年拜罗伊特的观众在对布烈兹——歇鲁的“世纪《指环》”感到大惑不解之时，他们倒对这版《汤豪瑟》表露出了衷心的喜爱。每次幕间谢幕时都对演员们报以了热烈的掌声。随着幕间休息，观众们走出剧院悠闲地漫步在“大谷仓”（对拜罗伊特节庆剧院的一个谑称）旁的甬道上。当乐手们在阳台上吹响“入场进行曲”时，观众们又陆续走进剧院。这一切被摄进录像，这在拜罗伊特制作的节目中是绝无仅有的。

作为已经面世的两版《汤豪瑟》实况录像之一的本片，无疑具有极大的收藏价值。托马斯·奥洛夫森在导演意图上较为突出近镜特写以刻画角色更为细微的表情变化，他将电影手法用于剧院歌剧演出实况的拍摄，为制作歌剧的录像开辟了新颖的道路和拾取的角度。本片的录音水平不差。



科林·戴维斯爵士

演出结束后，戴维斯爵士走上舞台与演员一起向观众们谢幕，此时剧院的情绪达到了高潮，观众们经久不息的掌声使谢幕多达数次，这也在同时标志了1978年的《汤豪瑟》是一次真正意义上的成功演出，它那朴实无

华、声情并茂的姿态令观众们毫无保留地接受并且喜爱上了它而能一时忘掉“世纪《指环》”曾经给他们带来的不悦和茫然。

2.PHILIPS 公司 434 607－2(3CDs)

演唱:约瑟夫·格伦德尔(赫尔曼)、埃伯哈德·沃赫特(沃尔夫拉姆)、杰哈德·施托尔茨(瓦尔特)、弗兰茨·克拉斯(毕特罗夫)、沃尔夫冈·温德加森(汤豪瑟)、安佳·希尔雅(伊莉莎白)、格拉丝·邦布瑞(维纳斯)
合唱及伴奏:拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团
合唱指挥:威廉·匹茨
指挥:沃尔夫冈·萨瓦利什
艺术总监:维兰德·瓦格纳(Wieland Wagner)
录音:1962 年拜罗伊特音乐节现场录制
注:本套 CD 唱片收入飞利浦公司《瓦格纳(录音)全集》。

浅析:

1860 年，奉法国国王拿破仑三世的命令,《汤豪瑟》要在巴黎歌剧院举行公演，而且还要使用法语。与此同时，瓦格纳又被告知“歌剧里要有芭蕾”的规矩,而且最好是在第二幕中。这两个突如其来的变故，使瓦格纳被迫一边尽快找人翻译剧本诗词，一边还得赶紧提笔改写音乐。尽管开始时瓦格纳表示了极大的反感,但后来却是“以非常喜悦的心情”完成了这个部分。但在极为严整的全剧中瓦格纳只发现也仅有序曲中一个短小的“饮酒歌”的动机可以被扩充为一段芭蕾音乐,除此以外,各幕之中绝无再下笔之处。这样,在第二幕中要有芭蕾的规矩将无法遵从。瓦格纳将其改写的部分描绘成了一幅热情奔放、快速疯狂的芭蕾场景，借此再行渲染一下维纳斯堡淫风邪气倒也更增添了效果，而且编舞也着重在这方面体现了男女双人舞及群舞，其视觉效果也颇为刺激。相对于在德国首演时的“德累斯顿”版本，瓦格纳为这个在法国首演的《汤豪瑟》取名为“巴黎版本”，其区别就在于序曲中芭蕾舞的有无。



经过 163 次的排练，“巴黎版本”的《汤豪瑟》最终于 1861 年 3 月 13 日在巴黎歌剧院由瓦格纳亲自指

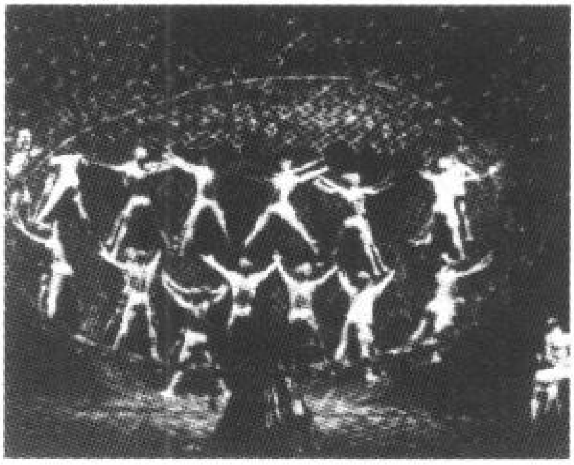
挥举行了法国的首演。由于巴黎的贵族观众们不买帐(他们悠哉地吃罢晚饭走进剧场准备直接欣赏第二幕的芭蕾，当他们的希望落空之后)，他们毫不留情地大肆捣乱，导致了首演几乎无法进行。3月 18 日，皇帝和皇后亲临现场，但部分观众依然照样起哄。为此，瓦格纳在忍无可忍的情况下只得向剧院经理提请撤回了演出。

由于这次法国之行，瓦格纳为我们留下了一个优美的《汤豪瑟》"巴黎版本"，此后二者被同时采用。相比之下，"德累斯顿版本"在形式上比较统一，比较忠实于瓦格纳理想化的歌剧创作；但"巴黎版本"由于音乐很美也极受欢迎。以上演的次数来看，后者要多于前者，而且拜罗伊特一直都在使用着"巴黎版本"。



维兰德·瓦格纳

维兰德·瓦格纳于 1962 年在拜罗伊特音乐节上推出了他导演和监制的《汤豪瑟》，延请的是著名指挥沃尔夫冈·萨瓦利什，并同时请他指挥了当年的《罗恩格林》。萨瓦利什于 1957 年曾在此地成功地指挥过《特里斯坦与伊索尔德》而名噪拜罗伊特。作为能够承继克纳佩布施、伯姆、约胡姆、卡拉扬等指挥大师出任瓦格纳音乐节的客座指挥，萨瓦利什凭借的是他一身纯正的德国艺术传统和对瓦格纳作品深入的研究以及狂热的喜爱（瓦格纳的歌剧对于每位指挥来讲都是其艺术功底的考验，更何况是在拜罗伊特)。萨瓦利什 1960－1961 年曾在音乐节上充满激情地指挥了《漂泊的荷兰人》，而此次的情绪更加热烈且洋溢着醉人的魅力。由于当时电视摄像技术尚不完备，所以维兰德为"饮酒歌"设计的十分"性感"的芭蕾我们将无缘得见，但通过录音我们仍可听到他(她)们在舞台上激越的脚步和狂放的呼喊，这对整个剧情的展



饮酒歌芭蕾场景剧照

开奠定了一个良好的开端。萨瓦利什在序曲的演奏中，为了均衡德累斯顿和巴黎版本二者之间的关系，他是在原版本行将导入结束段落时才开始演奏芭蕾音乐的，其结果较其他提前进入芭蕾的演奏更能体现原版本的完整性，且二者的衔接也十分的自然而不留痕迹，这也是萨瓦利什在精研《汤豪瑟》之后的一个创举。继 1954 年维兰德首度制作《汤豪瑟》之后，1961 年和 1962 年是他的二次制作，其重要的地位应将载入拜罗伊特的史册。



格拉丝·邦布瑞
（饰演维纳斯）

本片最为引人注目的是“一黑一白”的搭配。“一黑”指美国黑人女高音歌唱家格拉丝·邦布瑞饰演的维纳斯，“一白”则指德国女高音歌唱家安佳·希尔雅饰演的伊莉莎白（在 1961 年音乐节上则是由大名鼎鼎的西班牙女高音歌唱家维克多莉亚·德·洛丝·安洁莉丝饰演伊莉莎白一角），黑人歌手出现在拜罗伊特音乐节上恐怕是首次。邦布瑞的嗓音坚实、嘹亮且富有穿透力，使她所饰演的维纳斯令人赏心。希尔雅的嗓声清甜、温良，属于纯情型，她饰演的伊莉莎白与这一角色十分的贴切。汤豪瑟的扮演者温德加森于 1954 年首度登台拜罗伊特演唱罗恩格林以后，已相继在此演唱了齐格弗里德和埃里克，再以后的录音则已包括了全部瓦格纳的男高音角色。遵从维兰德的创作意图，温德加森倾其全力刻画着汤豪瑟的内疚与赎罪，唱腔十分凄凉，令听众为其真挚的演绎动情不已。当他与伊莉莎白在大厅相见时，他那略带哭音的演唱在特定的戏剧性场面中使人物



安佳·希尔雅
（饰演伊莉莎白）



沃尔夫冈·温德加森
（饰演汤豪瑟）

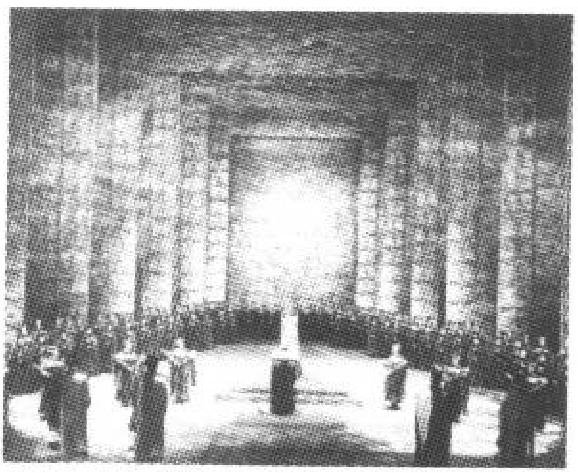
的情感发挥得淋漓尽致。而音乐在由伊莉莎白开场时那欢愉的表情之后便立刻深寂了下去，稳稳地烘托着他们的二重唱。当二人再次欢快起来并高唱“赞美这个时刻……”时，指挥萨瓦利什则又陡然指挥乐队加快，以异乎寻常的速度渲泄了这股激情，给人以极为深刻的印象。

飞利浦优秀的早期立体声录音使本片具有极为真实的现场感（他们在拜罗伊特的现场录音几乎是套套精彩），加之剧院乐池特殊的设计，器乐与人声永远都能十分清晰和通透，所以选择飞利浦公司这些录音时对音效是绝对可以放心的。角色们在舞台上变换位置时，你可听出他是从哪来又将向哪里去，是在台前还是在台后，无不增添了欣赏现场录音的情趣，而请您不要忘记这是1962年的录音！



沃尔夫冈·萨瓦利什

本片一经发行，即获1964年法国国家唱片大奖，其纯正的拜罗伊特风范是其他版本所不可替代的。



第二幕剧照

3. PHILIPS公司 070 535－1
（2LDs/NTSC激光视盘）

演唱：汉斯·索廷（赫尔曼）、沃尔夫冈·布伦德尔（沃尔夫拉姆）、威廉·佩尔（瓦尔特）、齐格弗里德·



沃格

尔(毕特罗夫)、理查德·沃尔萨勒(汤豪瑟)、雪莉·丝达德(伊莉莎白)、鲁蒂尔德·恩格特——埃莉(维纳斯)

合唱及伴奏:拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团

合唱指挥:诺伯特·巴拉茨

指挥:朱塞佩·西诺波里

舞台设计兼导演:沃尔夫冈·瓦格纳

服装:莱恩哈德·海恩里希

电视录像导演:布莱恩·拉奇

艺术总监:沃尔夫冈·瓦格纳

录像:1990年拜罗伊特音乐节现场实况

浅析:

1876年8月拜罗伊特节庆剧院首次开幕以来,《汤豪瑟》并未在音乐节上演过,直到1891年在科茜玛的主持下才得以首演。她说,“歌剧丰富、美妙的唱腔和旋律已经越超了歌剧诗歌的含量,新的戏剧概念应是,声乐和音乐是必需要听的……观众们关心得更多的是场景、歌唱家和合唱组,所以我们应该奉献给他们更多优美的歌剧作品。”为此,1891年的拜罗伊特音乐节排出了一个强大的阵容首次上演了《汤豪瑟》,其中包括理查·施特劳斯后来的妻子波琳·德·阿娜演唱伊莉莎白,指挥是奥地利人费利克斯·莫托(1856-1911)。此后,二度的公演在1894年举行,由年仅30岁的理查·施特劳斯指挥。三度的公演在1904年举行,由齐格弗里德·瓦格纳(瓦格纳与科茜玛的儿子)指挥。齐格弗里德在临终前的1930年最后制作了一次《汤豪瑟》,担任指挥的就是从意大利请来的托斯卡尼尼(至今令人兴奋的是,这场演出的部分段落已被录音,我们在这里热烈期盼着唱片的发行!),演员的阵容也很强,伊莉莎白由玛丽亚·穆勒扮演,汤豪瑟由丹麦著名的瓦格纳男高音劳利茨·麦尔乔尔扮演。二战以后的1954年,维兰德五度制作上演了《汤豪瑟》。而这以后该剧便常演于拜罗伊特了。

本片是在1990年拜罗伊特音乐节上公演《汤豪瑟》的实况录像,由沃尔夫冈·瓦格纳一人兼任导演和舞台制作,意大利人西诺波里担任指挥,布莱恩·拉奇任电视录像导演。由于采用了“高清晰电视画面技术”,使得激光视盘的画质改善极大。同时,全数码的

录音也将音质提高了很多。所以，本套视盘也是某种意义上的标准测试片。

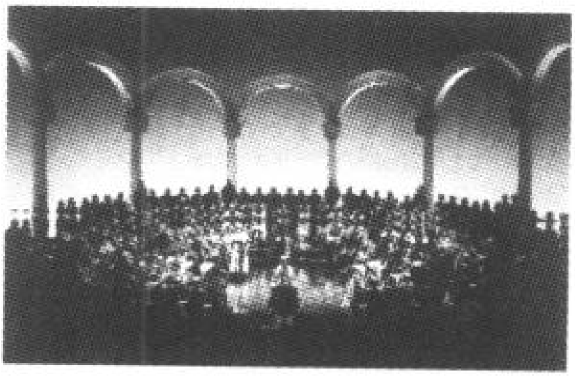
西诺波里的指挥意图如他在DGG公司的录音一样，依然是娓娓道来，其过多地追求着瓦格纳歌剧里的歌唱性。序曲部分可能采用了第三种瓦格纳的修改版(相对于已被固定的德累斯顿和巴黎版本而言)，与前两者的出入不小。由于速度被放慢，使得乐队与歌者之间的精确度相应提高，西诺波里遵循的是以声乐为主、音乐为辅的路数。瓦格纳的《汤豪瑟》在创作上依然留有意大利歌剧的痕迹，比如每幕的结尾处，以及某些重唱段落，而且也是他所有作品中较具有"可唱性"的歌剧。所以，西诺波里所采取的诠释和处理应算是比较贴切的，虽与萨瓦利什的激情显然异趣，但正像科茜玛所说："声乐和音乐在《汤豪瑟》中是必需要听的……。"

美籍女高音雪莉·丝达德是进入90年代以来最为活跃的瓦格纳歌唱家，尤其近年来各公司的录音以及歌剧院的演出都以她为主。在与西诺波里两度合作《汤豪瑟》时，她的伊莉莎白这个角色已经成熟。在"环视大厅"的首段咏叹调中，她表现出了角色的内心世界，并用美妙的歌声传达了出来。她的嗓音纯正、圆润、饱满，与"轻型"的希尔雅、"重型"的德内施以及介乎二者之间的琼丝有着本质的不同，她演唱的伊莉莎白似更易为人所接受。



雪莉·丝达德

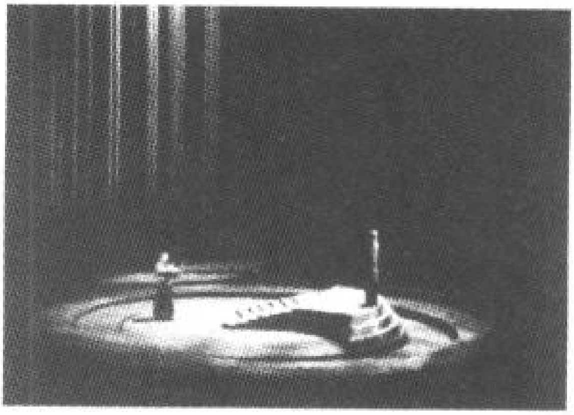
德籍男高音理查德·沃尔萨勒可算是雷内·科罗"第二"，他具有嘹亮、高亢的声线，他的体形魁梧，声音富于穿透力。他用真正的男高音音域演唱"汤豪瑟"，味道很浓，能够反映出他的演唱实力，只可惜未见他有其他的作品面世。



比赛大厅的剧照

沃尔夫冈·瓦格纳为本次《汤豪瑟》设计了简捷的场景，略

带抽象的意味。维纳斯堡由两个“圆盘”组成，而瓦尔特堡的歌唱大厅的主题设计是由几个拱形顶和门柱相结合的造型。从现实的角度讲，舞台只具备了最基本的演出所需要的条件，其中情韵还得由爱好者们各自去品味，拉奇与沃尔夫冈应算是一对老搭档了，他运用的镜头依然是最为精湛的，全剧无些许的败笔，且蒙太奇十分严密，具有极高的欣赏品味。



“可爱的晚星”之歌场景剧照

截止目前，《汤豪瑟》的现场演出视盘仅有飞利浦发行的两套（第一套是 1978 年那次用电影胶片拍摄的），这一新一旧间隔 10 多年，作为在拜罗伊特音乐节上制作的录像，它们之间不可替代，而世界范围内第三个录像版本至今尚未见到。

4. DECCA 公司 414 581－2(3CDs)

演唱：汉斯·索廷(赫尔曼)、维克多·布劳恩(沃尔夫拉姆)、魏纳·霍尔维格(瓦尔特)、曼弗雷德·莱格维尔特(毕特罗夫)、雷内·科罗(汤豪瑟)、希尔佳·德内施(伊莉莎白)、克莉斯塔·路德薇(维纳斯)

合唱：维也纳国家歌剧院合唱团与维也纳男童合唱团

伴奏：维也纳爱乐乐团

合唱指挥：威廉·匹茨、诺伯特·巴拉茨

指挥：乔治·索尔蒂爵士



录音师：高登·帕雷(Gordon Parry)詹姆斯·洛克，科林·莫福特(Colin Moorfoot)

录音： 1970 年 10 月录于维也纳的索菲大厅

浅析：

瓦格纳在《汤豪瑟》中给予了声乐一种长的、抒情的线条，是以往的咏叹调与宣叙调之间有机的融合，这一点的改变对于瓦格纳今后的歌剧创作十分重要。这种有意识的探索为



瓦格纳像(1863年摄)

瓦格纳大型音乐剧中声乐的写作和总体设计奠定了理论和实践两方面的基础。打破咏叹调与连接它们的宣叙调的固定模式，使剧情的发展更能向着灵活、多变、丰富而完整的方向行进，同时声乐也能成为全剧的主宰而不仅是剧中的炫技的、孤立的一段唱腔，或者是枯噪乏味的过场。瓦格纳的这种行腔自身十分灵活，它可以将剧中特定的情节作出巧妙的叙述和联系，通过转调，在悠扬、绵长的歌声中能够产生使人心荡神驰的特殊效果。这也是瓦格纳独具的一份过人的才能。

在这种声腔线条之下，伴奏音乐也必将随之作出相应的变化，而其地位在瓦格纳以后的歌剧当中也越来越显得突出和重要。他的管弦乐不但要配合声乐而且还要负担更多的描述剧情的任务，这也是瓦格纳将其歌剧音乐交响化的一个重要起点，因为他的歌剧作品容量越来越大，复杂成份越来越多，时间也越来越长。再加上瓦格纳的创作观念和追求越来越走向那远古的、神秘的、幻想的、人们所陌生的情感境地，这样使他的管弦乐在为了营造这种氛围的同时也寻求到了那种斑烂绚丽的色彩，这种发展其直接的、必然的结果就是，导致了和声、调性、自然音和半音体系的全面改革和重新的理论组合，继而取代了古典主义和古典浪漫主义的创作法则并深远地影响了其身后的音乐理论和艺术创作（这种声乐和器乐立体的、多重的织体所挥发出的巨大的气势，在听觉方面甚至超过了贝多芬）。另外，其内在的、合理的逻辑安排也使得整部作品在声、乐两方面达到了完美的结合且无懈可击。所以要想唱好演好瓦格纳的歌剧就要从上述多方面去体会和研究。

在完成了庞大的《尼伯龙根的指环》之后，索尔蒂爵士于1970年在维也纳录制了这部《汤豪瑟》，这是他第三套瓦格纳的歌剧录音，雷内·科罗也由此开始了他辉煌的演唱和录制瓦格纳歌剧男高音的旅程。索尔蒂爵士对于瓦格纳音乐不可思议的敏锐和理解，则又为我们留下了一部光辉的唱片杰作！

你从全剧唱片中似乎找不到有什么不合理的地方，从第一个音符奏响到“巡礼大合唱”剧终，音乐演奏、歌手演唱、团体合唱、童

声合唱都是那么地引人入胜，甚至于第一幕中牧童的短笛都是那么地令人心醉。当高潮段落来临的时候，你一定会屏住呼吸去迎接那热烈的激情和巨大的戏剧能力，此时你不会感觉到刺耳和嘈杂，相反它是你内心极其渴望的一次次的撞击和心灵的荡涤！而在情意缱绻的时刻，一股暖流又会不知不觉地溜出你的眼角。当你以一种极其的专注去面对它时，它的“魔力”就会作用于你，索尔蒂爵士应该就是以这样的一种心态去演绎的，他不为激情而激情，亦不为缠绵而缠绵，一切的“伪装”都被他“严厉”地剥去，而留下的只有作品那原本的情趣。这就是大师不可思议的敏锐和理解，不带一丝匠气。

演员各自的发挥和之间的默契已具有很高的意义。路德薇、德内施堪称“双璧”，虽二人之间并无直接的对手戏，但就她们所营造出的气氛真令你感觉到一种面对面的对比。那一邪一正、一恶一善，而不得要领的“对立”则永远只是一场“虚动干戈”的“戏”……。科罗与二者有着极为紧密的配合，他的高亢和嘹亮听来十分自信，并在他第一套瓦格纳的录音里就竖起了一个极高的标尺。他的歌声在内心真挚情感的鼓动下发出了滔滔不绝的音流，掠过之处留下了抹不去的“痕迹”。汤豪瑟复杂的内心世界只有通过“救赎”才能得以提升，而科罗则十分出色地“跋涉”了过去，这对于一名歌手有着至关重要的意义。

维也纳爱乐对于瓦格纳的演奏又一次得到了证实。《汤豪瑟》与《尼伯龙根的指环》在气质上的不同并未影响到乐团的表现力，其独特的音响依然无与伦比，在你听过唱片后应该认为此言不虚。

作为一套唱片，这部《汤豪瑟》的录音又是 DECCA 模拟录音时代又一次的大手笔。如丝般的弦乐、坚强的铜管、清丽的木管、厚厚的合唱团以及饱满的人声，在被调校得极为宽深的音场之中均表露无遗而又不显得拥挤。黄金录音时代为何一去不返的问题则又将引人沉思。

5. DGG 公司 427 625－2（3CDs）

演唱：马迪·萨尔米农（赫尔曼）、安德雷斯·施密特（沃尔夫拉姆）、威廉·佩尔（瓦尔特）、库尔特·里德尔（毕特罗夫）、普拉西多·多明戈（汤豪瑟）、雪莉·丝达德（伊莉莎白）、埃涅斯·巴尔查（维纳斯）

合唱：伦敦科文特花园皇家歌剧院合唱团

合唱指挥：诺伯特·巴拉茨



伴奏：(英国)爱乐交响乐团
指挥：朱塞佩·西诺波里
录音：1988年4月至6月间录于伦敦郊外的沃特福德镇大厅

浅析：

从《汤豪瑟》的创作手法上看，瓦格纳在谱写第二幕的二重唱（汤豪瑟与伊莉莎白）以及终曲的合唱时仍然留有意大利正歌剧的“影子”，同时这也反映在第三幕的三重唱中（汤豪瑟、维纳斯、沃尔夫拉姆）。如果说威尔弟纯正地继承了意大利正歌剧传统的话，你会感觉后来的《阿伊达》与之前的《汤豪瑟》在第二幕的终曲合唱之间是多么地相似，甚至是前面的“凯旋进行曲”和“入场进行曲”。当然，瓦格纳并不是在追求这种传统，他只是借用了其中为突出效果的方法。在这部处于“完整艺术”过渡期的歌剧中，瓦格纳（仅除却上述因素之外）确实取得了许多对于今后“音乐戏剧”的写作经验。这样，《汤豪瑟》也就可以说是一部“半音乐戏剧”的歌剧了。对于天生喜爱唱歌的意大利人来说，西诺波里似乎在《汤豪瑟》中敏锐地感到了许多“可唱的东西”，于是，他便从这座录音室里一“唱”就“唱”到了拜罗伊特……。



朱塞佩·西诺波里

为了能够“唱”到尽兴，西诺波里力邀多明戈再度出演瓦格纳的剧目，而多明戈似乎也表示了对《汤豪瑟》的极大兴趣。曾在大都会以《卡门》(大都会现场实况激光视盘，1987年2月录制，DG



普拉西多·多明戈

出品）一角而广为歌剧爱好者所熟知的希腊次女高音埃涅斯·巴尔查演唱了戏份不轻的爱情女神维纳斯。伊莉莎白则由美国女高音雪莉·丝达德扮演。也许为了不妨碍演唱，同时也为了突出三位明星的歌喉，西诺波里将音乐放在了纯粹伴奏的位置上，其一切的功能均围绕着歌唱这一主旨而展开。



埃涅斯·巴尔查

要想使歌唱发挥得更加充分，最好的办法就是将伴奏音乐尽量放慢并让音质透明一些——西诺波利的指挥与索尔蒂爵士（DECCA版）有着迥异的差别：前者让歌者“放松”（地歌唱）而后者则又必须要紧张起来。从聆听过程中我们发现，西诺波利已使乐队的“楞角”柔和了许多，由此，乐队的强度也被分解了不少，用音乐同歌手之间造成对比的张力已不太可能。这确实大大方便了几位歌唱家的尽情演唱，他们可以在“宽松”的音乐伴奏下从容地拉着长音，但这种方式在处理一些高潮段落时就显得后劲不足了，无论是乐队的声势或者是多明戈的煽情，总不能很好地“堆积”起来。凡此种种使音乐从属于歌唱的作法，其结果，西诺波里令《汤豪瑟》现了“意大利歌剧”的相。

“在瓦格纳的歌剧中，演唱者随意装饰歌曲的自由已被废除，宣叙调中的每个音符都被他规定得很明确。瓦格纳认为戏剧才是歌剧的精髓。瓦格纳不能容忍耽迷于‘为歌曲而歌曲’或‘为音乐而音乐’的作法，因而他从来不要与咏叹调分开的对白与宣叙调，而是把它们融合成‘戏剧性’的旋律。”瓦格纳曾经说过：“在我的歌剧中，不存在宣叙性乐句和歌唱性乐句的区别。我的朗颂就是歌唱，我的歌唱就是朗颂”。瓦格纳十分注重良好的吐字。他说：“歌唱者在开始唱歌之前，应该先把歌词朗读正确”。1876年，瓦格纳在《尼伯龙根的指环》首演之前，他把他最主要的要求写在了布告上以通知所有的演员。他写道：“亲爱的同事们，最后的要求就是咬字！长音符没有问题，成问题的是短小的音符及其内涵！”——瓦格纳的这一告诫，我们在欣赏时应该多多注意领会，这将有助于我们的判别。多明戈的吐字就是较为含混的，也许是对德文掌握得不够熟练，抑或是为了美化其声腔而不惜将其牺牲，这就很难说了。

DGG 这套《汤豪瑟》的音效是极其罕见的，其录音成就堪比索尔蒂爵士的 DECCA 版，是绝对的一套“烧盘”。

6. DGG 公司 457 682－2（3CDs）

演唱：高特洛勃·弗里克（赫尔曼）、埃伯哈德·瓦赫特（沃尔夫拉姆）、沃尔德玛·克门特（瓦尔特）、路德维希·沃尔特（毕特罗夫）、汉斯·贝勒（汤豪瑟）、格蕾·布雷文丝汀（伊莉莎白）、克莉斯塔·路德薇（维纳斯）



合唱及伴奏：维也纳国家歌剧院合唱团与交响乐团

合唱指挥：威廉·匹茨

指挥：赫伯特·冯·卡拉扬

录音：1963 年 1 月 8 日在维也纳国家歌剧院的演出实况，由奥地利广播公司现场录制，单声道

浅析：

1957 年，当卡拉扬与奥利地文化部签约上任维也纳国家歌剧院艺术指导和常任指挥时，一件 20 年前的事情却总是在他的脑海中闪现着。应指挥大师布鲁诺·瓦尔特的邀请，卡拉扬作为一名富有才华的青年指挥家来到了维也纳指挥上演《特里斯坦与伊索尔德》。一到剧院，他立刻感到了一丝不快，而在以后的彩排和上演过程中，卡拉扬也就越发对这间大剧院感到了遗憾。当初他以一个“领导者”的身份在德国的乌姆和亚琛歌剧院取得了辉煌成果的时候，那里的艺术工作氛围已使他感到了满意，这是卡拉扬在艺术上的“集权”、审时度势的改革和权威剧目的公演，三者在他统一的安排之下才最终达到的。可



赫伯特·冯·卡拉扬

在维也纳，歌剧院的主角们在排练时，想来来、想走走，乐队和剧务人员虽不比大牌儿们的牛气劲，可也着实令卡拉扬感到了几分无奈。虽然《特里斯坦与伊索尔德》取得了巨大的成功，但卡拉扬的内心也对这里产生了厌恶。二战结束后，卡拉扬在拜罗伊特音乐节上（1951、1952年）担纲了具有重大历史意义的演出，而那里优良的音乐艺术品德也令他感动。但在瓦格纳家族异常强大的“独裁”（不含贬意）之下，生性也很“专权”（亦不含贬意）的卡拉扬只能另谋别家去作“领导”（更不含贬意）。富特文格勒去世以后（1954年），此时已声名鹊起的卡拉扬继任了著名的柏林爱乐乐团的常任指挥。此前，卡拉扬迅疾增长的知名度和无往而不成功的重大演出已使其前任大师富特文格勒本人也对他产生了嫉妒。

托斯卡尼尼的“铁腕”在卡拉扬年轻时蹬着自行车去拜罗伊特观看大师排练《汤豪瑟》的时候就已令他产生了“向往”，现在则也到了他施展一番的时候了。在较短的时间里，卡拉扬的理念就在柏林爱乐乐团里产生了极大的效果，虽有阻力，可在每每盛大的演出之后，人们反而对他另眼高看了，由此，也令维也纳国家歌剧院向他发出了邀请。对于来自祖国的召唤虽令卡拉扬心喜，但他却总不能忘记1937年的那次经历。但他在事业上的“追求”告诉他，他已有机会去开创一个“卡拉扬的拜罗伊特剧院”、“那是一个没有凌驾于你之上的完全可以由你尽情发展的歌剧殿堂”、“而这座殿堂又是奥地利最为代表的歌剧院”！在经过激烈的内心冲突和同样激烈的合约谈判之后，在卡拉扬充分取得了“必要的权力”之时，他便以一个领导者的身份、昂首阔步地走进了这间金碧辉煌的“歌的殿堂”！

在艺术上追求唯美的大师必定是一个对身内、身外都有着最大控制力的人，即对艺术效果和艺术激情有着最大限度的合理调配的人，亦即深谙如何在艺术上取得权威地位的人。二战结束后，维也纳国家歌剧院虽有过许多精彩的演出，像约瑟夫·克里普斯（Josef krips）、卡尔·伯姆指挥的莫扎特，埃里赫·克莱伯、弗里茨·布施（Fritz Busch）、克莱门茨·克劳斯和富特文格勒等大师们的一些轰动的演出，但都无法达到卡拉扬在任七年中所产生的影响。在迅速变化的经济形势下，艺术殿堂也面临着如何生存和竞争的问题。而卡拉扬在这时也敏锐地感到了观众们也在作着各种的比较，他们的欣赏取向表现在剧目上，同样也表现在对歌剧院的选择上。卡拉扬在这里第一次以具有前瞻性的眼光看到了吸引现有的观众和更多潜在的观众是建立歌剧院永久地位的重要因素。同

时，卡拉扬也在这里第一次以具有前瞻性的眼光看到了艺术人才的大流动必将随着日益便利的交通而活跃起来。最后，卡拉扬仍然第一次以具有前瞻性的眼光看到了不断上涨的演出制作费用和戏票收入的不平衡在今后将永远越来越无法达到平衡的趋势。由此可见，卡拉扬在这时就已经同时具备了一位唯美艺术家和伟大的艺术制作人本不可能同时具备的头脑！起码在当时的别人身上是不可能的（究竟为什么不可能，已不是这本册子的话题了）（这也就难怪卡拉扬的朋友中以商人居多了）。

在上述关系到剧院前途的大问题上，卡拉扬首先以广泛的剧目解决观众的取向，其次以聘请客座艺术家（歌唱家）来面对和引导人才的流动，最后以与唱片、广播、电影、电视等媒体的广泛合作及与其他机构的联合制作（现下的说法是“拉赞助”）来解决收支问题（现在音乐爱好者们熟悉的大都会歌剧院就是这样一套标准的发展路数），这在当时人们的观念中产生了不小的争议。在卡拉扬任职的7年中（1957－1964），正因为他一如既往地坚持着这个大方向，所以，维也纳国家歌剧院才能以崭新的形象成为了现今全球最重要的一座“歌剧的殿堂”。作为剧院艺术指导和常任指挥，卡拉扬以其“实”来副其“名”：他亲自排练、指挥、导演、制作（包括舞台设计、舞美、灯光等诸多方面）了几乎在维也纳国家歌剧院里所上演的全部的德、奥、法、意剧目的首度公演和续后的常规演出，而仅有数次是由另一位剧院指挥瓦尔特·埃里赫·沙费尔（Walter Erich Schäfer）指挥上演的，相信这对任何一位所谓的歌剧院的常任指挥和艺术指导来说均是无法企及的。

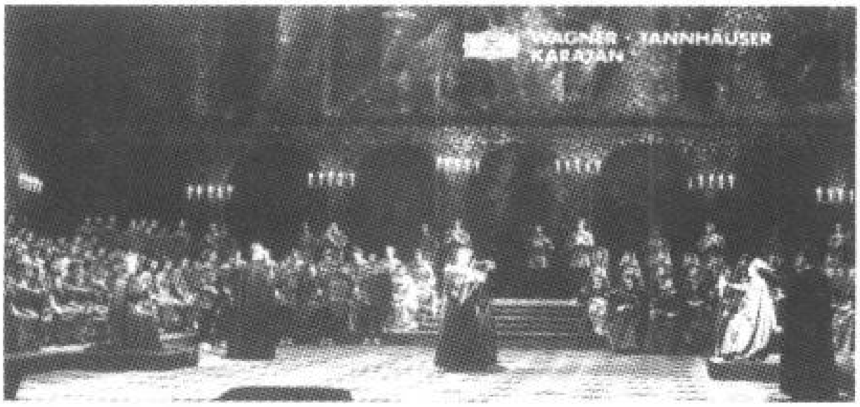
上任伊始，卡拉扬第一个大动作就是制作上演了瓦格纳的《女武神》。此后，卡拉扬终于使维也纳国家歌剧院变成了他的“拜罗伊特”——1958年《莱茵的黄金》，1959年《齐格弗里德》和《特里斯坦与伊索尔德》、1960年《诸神的黄昏》、1961年《帕西法尔》（在4月的复活节期间上演），以及1959－1960歌剧季的《纽伦堡的名歌手》……，84次的瓦格纳剧目远远超过了28次的莫扎特、3次的理查·施特劳斯和此间维也纳国家歌剧院上演的全部意大利歌剧的总和。7年间，瓦格纳的宏篇巨作成为了剧院的中心剧目，同时，剧院也成为了拜罗伊特以外最重要的、也是最有影响的演出瓦格纳剧目的圣地！

1963年1月，卡拉扬开始制作上演《汤豪瑟》（卡拉扬曾在1950年12月在米兰斯卡拉歌剧院指挥过该剧），但与奥地利文化部的续约摩擦却分了他的神。虽然在人、财、物权上的互相妥协（在卡扬拉基本满意的情况下）和演出已然临近的情况下，卡拉扬能够

如期地推出《汤豪瑟》、虽然观众对于简洁的舞台设计、充满想像力的舞台布景、甜美细致的音乐演奏和客座演员激情的演唱均报以了热烈的欢迎、虽然评论家在指责舞台灯光过暗的同时也给予音乐艺术上的充分肯定,但总之,卡拉扬仍对这版《汤豪瑟》感到了不满意。据传说推测,在《汤豪瑟》的制作期间,也正是卡拉扬在续约问题上最为敏感的阶段,虽然双方最终有所妥协,但这在别人身上本无所谓的事情却足以使生性就容不得妥协的卡拉扬伤了心,而这种情绪反过来却使《汤豪瑟》蒙受了莫大的冤屈。这版《汤豪瑟》只演出了6场(至1964年5月)之后,卡拉扬便离开了维也纳;而且《汤豪瑟》也没有包括在日后萨尔茨堡音乐节上卡拉扬指挥的瓦格纳剧目之中;卡拉扬以后从未上演过该剧;卡拉扬唯一始终拒绝录制《汤豪瑟》。不知卡拉扬是把他的情绪深深地藏在了心底,还是以后确实没有指挥《汤豪瑟》的机会,总之,这是一个永远没有答案的问题。但不管怎样,本片将成为一份非常特殊、非常珍贵的历史资料,它的出版(以前从未出版发行过)无疑将填补卡拉扬在唱片里对于《汤豪瑟》录音的一大空白,同时也是迷恋卡拉扬和瓦格纳艺术的爱好者们不可多得的一份孤品。时值卡拉扬先生诞辰90周年,DGG公司将它首度公开,确是缅怀大师的一片情意所致。



第一幕第四场剧照



第二幕剧照

本片录于1963年1月8日维也纳国家歌剧院的现场演出实况,虽是单声道录音却有着较为理想的效果。从第一个音符奏响至全剧落幕,整个维也纳国家歌剧院交响乐团(在音乐厅演奏时改称



格蕾·布雷文丝汀
（饰演伊莉莎白）

维也纳爱乐乐团）在卡拉扬牢牢的控制之中尽显其卓越的演奏才华。演唱方面，汉斯·贝勒（生于维也纳，长在柏林）的声音亢奋有力、收放自如，虽然嗓音有些不太纯净，但也是较为成功的“汤豪瑟”。格蕾·布雷文丝汀（生于荷兰，曾在1954年拜罗伊特音乐节上演唱伊莉莎白，当时由拉蒙·文内扮演汤豪瑟，约瑟夫·凯尔伯特指挥，现有唱片发行）在声音上塑造了一个坚实的伊莉莎白，她的嗓音坚韧醇厚，唱腔别具韵味，与后来的希尔雅可作鲜明的对比。克莉斯塔·路德薇依然潇洒奔放，嗓音洪大并且音色统一，实不愧为一代最为持久的瓦格纳次女高音歌唱家！卡拉扬专程从拜罗伊特请来大师级的合唱团指导威廉·匹茨（他也是卡拉扬在亚琛时的搭档），他训练出的合唱团听来与拜罗伊特不相上下。所以，这是一次成功的现场演出，从观众们幕间热烈的掌声中我们可以多次得到印证。



克莉斯塔·路德薇
（饰演维纳斯）

卡拉扬开创萨尔茨堡复活节音乐节后，又在那里筑起了一座瓦格纳的“歌剧殿堂”。他一如既往地初衷不改，而又使许多佳话流传了下来，其中最为人们所称道的就是一位指挥帝王的诞生！今天大师虽已作古，但他那充满无限魅力的艺术生命之旅无不令人神往。抚今追昔，试问能及卡拉扬的艺术大师和指挥帝王今后何时才能再现于世呢？

（四）《罗恩格林》——三幕浪漫歌剧

瓦格纳和妻子明娜住在巴黎时的 1841 年，他首次读到了有关“天鹅武士”的传说，1845 年瓦格纳完成《汤豪瑟》之后又读了十三世纪德国诗人沃尔夫拉姆·冯·埃森巴赫的诗篇《提图雷尔》“Titurel”和《帕西沃尔》“Parzival”，其中有关于罗恩格林的描述，再加上十三世纪末拜恩州一位无名诗人的有关帕西沃尔的儿子罗恩格林的传说，这些都使瓦格纳从中敏锐地感到了高度的艺术创作性。这以后他便根据这些素材创作出了这部意义深远、优美异常的浪漫主义歌剧《罗恩格林》。其脚本完成于 1845 年 11 月，而总谱则完成于 1848 年 4 月。



瓦格纳像（1850 年绘）



明娜·普拉娜像（1835 年绘）

剧中主要人物：

海恩里希——德国国王　男低音

罗恩格林——天鹅武士、圣杯守护者　男高音

埃尔莎——布拉班特公主　女高音

特尔拉蒙德伯爵——布拉班特总督　男中音

奥特鲁德——特尔拉蒙德之妻　次女高音

故事发生在十世纪前半叶的安特卫普

剧情大意：

前奏曲，这是一段以“圣杯”动



1850年出版的剧本封面

机为主的曲子。所谓圣杯，便是盛过十字架上的耶酥鲜血的杯子。

第一幕(第一场)　安特卫普的谢尔德河谷

匈牙利军队骚扰德国东部边境，海恩里希国王正在召集自己的部队准备作战。这时奥特鲁德怂恿丈夫特尔拉蒙德伯爵向国王起诉，以埃尔莎杀害弟弟戈特弗里德（未成年的布拉班特领主的继承人，由不出声的男童扮演）为由，要求对她召开审判大会。

(第二场)　遭到诬陷的埃尔莎被带到了这里，她告诉国王和众大臣们，愿以自己在梦中见到的武士同特尔拉蒙德进行决斗，来洗清冤枉，同时她也愿听命于神的安排。随后她便做起了祈祷，忽然，远处有一只天鹅牵引的小船驶来，船头站立着一位威猛、英俊的武士，他竟与埃尔莎在梦境中见到的完全一样。



第一幕第二场场景绘画

(第三场)　武士动情地唱起“向天鹅告别之歌”，尔后来到了埃尔莎的面前……她跪在武士的脚下发誓，愿把自己的一切都给他，只希望他能战胜对手而证明她的清白。武士答应了埃尔莎的要求，但同时让她宣誓“不许向我询问她在梦中的情景，也不许想知道我的一切，也不要问我从哪里来，更不要问我的姓名”……武士一举战败特尔拉蒙德，但却饶他一死。武士的到来使群情激动，也使埃尔莎解脱了灾难。

第二幕(第一场)　入夜，城堡的庭院里

垂头丧气的特尔拉蒙德和奥特鲁德贼心不死，合谋企图诱使埃尔莎向武士提出禁忌的“询问”用以破解武士的法术并准备消灭之。而埃尔莎的弟弟戈特弗里德就是由奥特鲁德用咒术变成天鹅的。

（第二场） 埃尔莎这时出现在阳台上，她正歌唱着她的幸福……。奥特鲁德不怀好意地与她诉说着自己的可怜，并巧妙地煽起了她对武士的怀疑之心。

（第三场） 拂晓，国王的传令官宣布：特尔拉蒙德被处以流放，埃尔莎则须履行誓言嫁给为她战斗的武士。

（第四场） 奥特鲁德再次出现，她在众人面前质问埃尔莎："就连对她都不公开身世和姓名的武士，难道他不是魔鬼吗？"

（第五场） 国王和武士来到了这里，心怀鬼胎、垂死挣扎的特尔拉蒙德也在众人面前控告武士对神的不忠诚，但武士答道，他的秘密对谁也不能公开，除非是埃尔莎，只要她向他提问……



天鹅武士传奇的绘画

第三幕（前奏曲）欢闹的婚礼场面

（第一场） 武士和埃尔莎在"婚礼进行曲"中款款步入新房。

（第二场） 二人沉浸在无限的喜悦之中。越是这样，埃尔莎就越想知道武士的来历，她抑制不住地提出了"禁问"！突然，特尔拉蒙德率领几名刺客闯入新房，武士奋起反击并一剑将他刺倒在地。武士望着惊恐的埃尔莎说道："我们的幸福生活就此结束了"！



"埃尔莎"与"罗恩格林"

（第三场） 谢尔德河谷

军号声中，布拉班特的军队整装待发。国王看见特尔拉蒙德的尸体并追问缘由。由于埃尔莎提出了"禁问"，武士便把自己的秘密公诸于世——我是圣杯守护王帕西沃尔之子罗恩格林！圣杯守护骑士！——完成了拯救埃尔

莎的使命，而神圣的秘密也被说穿，此时的罗恩格林不得已将要回到圣杯的身旁，那只天鹅船已停泊在岸边等他返回圣地。“这只号角能在危险中给他支援，在激烈的战斗中这把剑赐予他胜利，用这枚戒指你应该把我怀念，当初我曾让你——埃尔莎——摆脱了痛苦和羞耻！”……，“看啊！这（天鹅）就是布拉班特的大公！你们的首领！”看着逐渐远去的罗恩格林，埃尔莎悲痛欲绝地瘫倒在地并不时向着远去的武士喊着：“我的丈夫！我的丈夫！”

1.PHILIPS 公司 070 536－1(2LDs/NTSC 激光视盘)

演唱：曼弗雷德·申克(海恩里希国王)、保罗·普瑞(罗恩格林)、雪莉·丝达德(埃尔莎)、埃克哈德·乌拉什哈(特尔拉蒙德)、加布里埃莉·施瑙特(奥特鲁德)
合唱及伴奏：拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团
合唱指挥：诺伯特·巴拉茨
指挥：彼特·施耐德(Peter Schneider)
舞台制作兼导演：沃纳·赫尔佐格(Werner Herzog)
电视导演：布莱恩·拉奇
艺术总监：沃尔夫冈·瓦格纳
录像：1991 年拜罗伊特音乐节现场实况

浅析：

《罗恩格林》问世的同时，瓦格纳所独创的“音乐戏剧”的理论模式也被他正式确立了下来。瓦格纳从这部歌剧开始，彻底地放弃了过去旧的“序曲”形式而采用了一种“前奏曲”式，而“音乐应该服从戏剧”又是他这一手法被发明出来的的理论基础。对于以往大型意大利或法国歌剧的序曲中过分强调音乐意义的现实，瓦格纳给予了他的“前奏曲”以一种内容简洁、意思明了并且紧扣全剧主题的音乐语言，这无疑是他从艺术探索中得来的智慧。在《罗恩格林》中，瓦格纳将同一场面用同一基础的曲调贯穿到底，使音乐和戏剧严密地统一在一起。剧中咏叹调和宣叙调的差别已完全被取消，并代之以半咏叹半宣



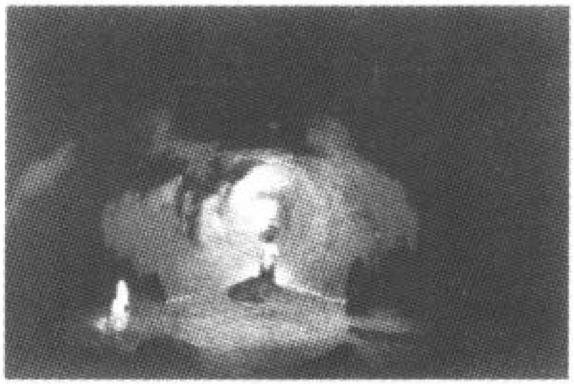
叙的声乐线条，其间转调更加灵活，它将叙事、抒情、心理活动、情节环境等众多因素全部揉进那“咏叙式的长乐句”之中，使它得到了一种典雅、高贵、连绵、深远的声乐效果，同时也开创了一条声乐写作技法的崭新之路！瓦格纳在音乐方面则极大地注重了主导动机的使用和贯连，管弦乐的规模也被扩大，音乐织体也更为丰满和动听。同时声乐和音乐二者的相互融合便使得《罗恩格林》较瓦格纳以往的作品而更加成熟和耐人寻味，艺术享受力也大大地增强。浪漫、优美、创作品位极高的《罗恩格林》也是近、现代在世界歌剧舞台上最受欢迎的一部歌剧杰作。作为西方浪漫主义音乐艺术顶峰的经典，《罗恩格林》也是音乐家们竟相录制和演出的剧目。

截止目前，拜罗伊特节庆剧院上演的该剧被飞利浦公司发行了两套LD和两套CD，本套LD视盘是其中1991年音乐节上演出时的实况录像。



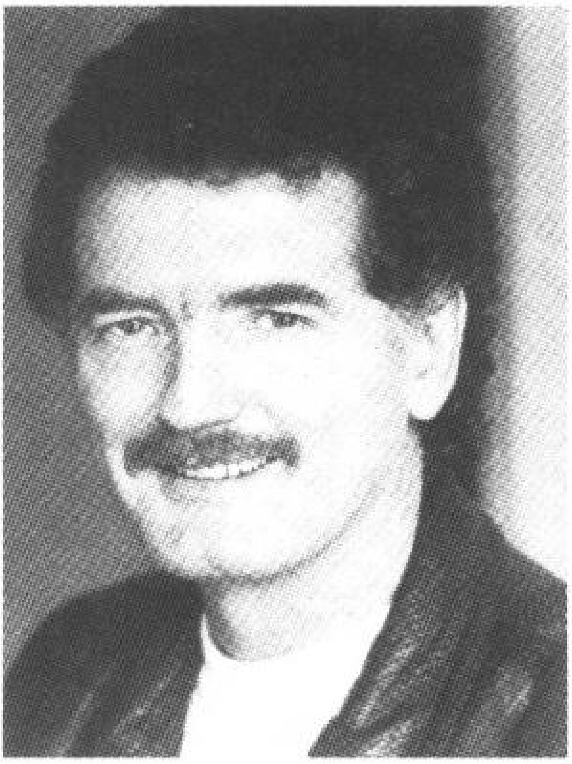
第二幕第五场剧照

沃尔夫冈·瓦格纳总监的这个演出版本，无论从哪方面而言都是90年代的制作典范。赫尔佐格精心设计的真实场景已达到了不可思议的境地，高科技的运用在古老的拜罗伊特剧院再次发挥了巨大的魅力！拉奇依然权威的画面调度体现着正统的歌剧表现手法，多达十几台的摄像机位令画面非常充实和紧凑。高清晰的电视摄像技术（HDTV）和极为通透的全数码录音，使这套《罗恩格林》理应成为典藏级的激光视盘。



第三幕第三场剧照

保罗·普瑞具有雷内·科罗和彼特·霍夫曼的嗓音特点，而又稍带一些冷感，理论上与他所扮演的“天鹅武士”在气质上十分相近，如不作更加深入的探究，那么他的表演应视为完美。德国人对待艺术的严谨，使普瑞自始至终都在百分之百地投入。他的吐字清晰，声音统一，且表演一丝不苟。他的身材魁梧、挺拔、高大、健美（一如科罗与霍夫曼），声音很



保罗·普瑞

有力度。这位横空出世的瓦格纳男高音又是被拜罗伊特发掘出来的。

奥特鲁德与维纳斯一样，是剧中一位费力而不讨好的女配角。《罗恩格林》中，她比埃尔莎的唱段和表演少不了多少，但反面角色的定性令她在愈发邪恶的刻画自己的同时，也愈发不自觉地烘托出了主角的圣洁。颠倒来说，奥特鲁德越“绿”才能使埃尔莎越“红”，所以，只有真正不计名利的艺术家才能完成好这份苦差事。剧中的奥特鲁德在与埃尔莎同台时永远要站在角落里，且时时要注意保持着自己富于阴谋的表情。第二幕中，当她决定要利用埃尔莎而铲除罗恩格林时，近乎疯狂的举止使她跌跌撞撞地淌到岸边（注意！舞台后方制作出了一条真实的海岸，波浪起伏的海水拍打着岸边发出了哗哗的声响……这是拜罗伊特一次绝乎仅有的舞台制作！），海水打湿了她的衣衫。在一段歇斯底里的高腔独唱过后，她又要与埃尔莎唱完将近20分钟的女声二重唱，之后便又要龟缩在一旁鬼鬼祟祟地看着天真、纯洁的主角埃尔莎……。瓦格纳出于戏剧性的情节安排使上述的表演充满了无比的张力，而且又是在两个女人之间展开，更见其艺术效果。瓦格纳在其对“完整艺术”追求的同时绝不会考虑出演奥特鲁德的这位女士要承担多么大的心理不平衡，这不是他的失误，也不是她的可悲，而是真正



加布里埃莉·施瑞特

的"艺术"！加布里埃莉·施瑙特就是这样一位真正不计名利的艺术家！

在被营造得十分出色的环境之中，埃尔莎的表演就会相对地容易了许多。她只要摆出几个表示纯洁、温柔的姿态就足以体现得很神圣，声腔尽量保持圆润便又能好上加好，但美籍的瓦格纳女高音丝达德却没有这样来编排自己，而是一次次地以自己坚强的演唱实力向我们证明了她自己。



雪莉·丝达德

由于本次演出异常的精彩，才使得沃尔夫冈又同时同意将这版《罗恩格林》在1990年的演出实况录音另行由飞利浦发行了一套CD唱片，虽然两次录制的时间不同，但那动人心弦的感受却相差无几。

2. DECCA公司421 053－2（4CDs）

演唱：汉斯·索廷（海恩里希国王）、普拉西多·多明戈（罗恩格林）、





指挥家彼特·施耐德

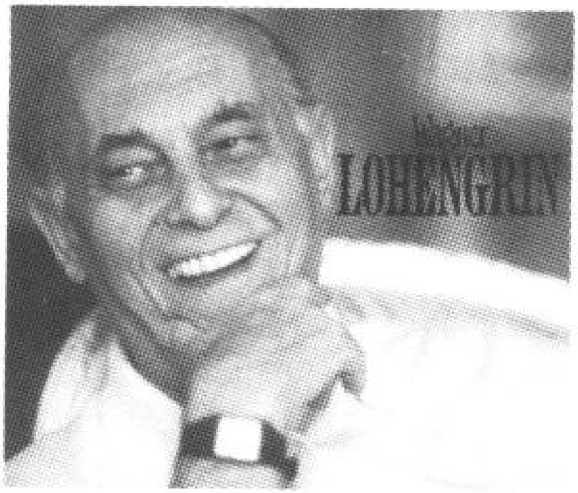
杰茜·诺尔曼（埃尔莎）、齐格蒙德·尼姆斯根（特尔拉蒙德）、埃娃·兰多娃（奥特鲁德）

合唱：维也纳国家歌剧院合唱团

合唱指挥：瓦尔特·哈根——格罗（Walter Hagen-Groll）

伴奏：维也纳爱乐乐团

指挥：乔治·索尔蒂爵士



乔治·索尔蒂爵士

录音师：詹姆斯·洛克，约翰·佩洛夫。

录音：1985年11至12月、1986年6月录于维也纳的索菲大厅

浅析：

本片曾荣获1989年格莱美大奖的最佳歌剧奖，它无论从哪个方面都倾注了DECCA公司和众多艺术家们的心血和才华。伟大的美国黑人女高音歌唱家杰茜·诺尔曼首次在这里录制了瓦格纳的歌剧，她用纯正的女高音演唱埃尔莎，本质地区别了以往别家的传统而显得更加耀眼。虽然之前有伯尔吉特·尼尔森1954年在拜罗伊特的录音，但她们的声线则有如"银铃"与"铜钟"的分别。若从戏剧情感的投入而言，诺尔曼丝毫不让尼尔森。众所得见、众所周知，杰茜·诺尔曼是以其扎实的功力、天赋的嗓音和真实的情感而成为了当今最负盛名的巨星，而且至今仍活跃在歌剧舞台上。她是我们欣赏古典歌剧艺术的忠实的传达者和最令人激赏的表演者，这是值得我们庆幸的。中国的爱乐者过多地是从唱片和录像中见识了她，但都对她的歌唱艺术无不交口称赞，无论她的德、奥、意、法、俄歌剧角色和艺术歌曲，大家都表示出不可思议的、一致的褒扬。这实在是由于诺尔曼自身魅力的诸多方面而使爱好者们归望于她的。在《罗恩格林》中，诺尔曼最为闪光之处，就在于声情并茂的演唱和高超的声乐技巧。她那著名的宽厚、洪亮、高亢、结实的嗓音在演唱埃尔莎的时候使人耳目一新。她的这些特点对于塑造高洁的女性歌剧形像有着至要的作用，更何况是瓦格



杰茜·诺尔曼

纳的女高音，更何况是埃尔莎这样的角色，所以，诺尔曼的演唱是本片的一大重点。

另一位现在可以称为歌唱大师的多明戈则更是爱乐者们所熟悉的。早在70年代中期，多明戈就在DGG录有《纽伦堡的名歌手》，到了1996年他在维也纳仍能演唱特里斯坦，这是他向自己发出的巨大的挑战！与诺尔曼一样，多明戈在本片中也使用了纯正的男高音音区来演唱“天鹅武士”罗恩格林，与其前后的杰西·托马斯、彼特·霍夫曼、保罗·普瑞，以及更前一些的温德加森都有着本质的分别。别人姑且不论，单就多明戈华丽、完美、抒情、圆满的歌喉就足以与他们并称于世。在片中多明戈较为冷静的诠释是区别于其他现实主义歌剧角色的正确选择。罗恩格林不同于鲁道夫、图里杜、阿达梅斯或者是马里奥·卡瓦拉多西，他是被瓦格纳还原了部份人性的神，所以采取这样的的角度来演唱是较为符合剧中人物感情色彩的。当然，在“天鹅之歌”和“自述身世”时也需要倾向于庄严一些，而在“婚礼”之后则应该倾向于柔情。多明戈在处理这些特定情节时的表情是绝对自如的。所以，多明戈的罗恩格林便是本片的第二重点。


索尔蒂爵士在录音现场

音乐方面，索尔蒂大师在剧中的指挥和处理有着太多太多的可圈点之处。瓦格纳为《罗恩格林》写下了优美无比的曲调，同时通过总谱我们可以看到，瓦格纳使用的谱表已达20多行了（而贝多芬也不过只使用12行的谱表），这表明了乐队演奏要有相当丰富的织体和音响。序曲要“能在高音区的小提琴演奏中看到阳光”，铜管要“能在召集军队时充满力量”这些剧中的音乐特征既使对于维也纳爱乐乐团也是一种考验，同时，瓦格纳庞大而复杂的“完整艺术”气氛也是在对指挥家编织音乐能力的--种考验。《罗恩格林》是瓦格纳10部大作中一部具有承启意义的杰作，是西方浪漫主义歌剧的“收

尾"之作同时也是"顶峰"之作，在这样的大背景下则更要求指挥家要有超常的驾驭力，而索尔蒂大师令人信服地表现出了完美的演绎。

威尔金森之后的洛克已是DECCA头牌的录音大师，他为本片设计了高水平的音效，且其中不乏即有趣味又有效果的特殊手段。而正是由于上述诸多的成功，才使《企鹅唱片指南》也给予了本片以"三星带花"的褒奖。

3. PHILIPS公司070 511－1(2LDs/NTSC激光视盘)

演唱：齐格弗里德·沃格尔(海恩里希国王)、彼特·霍夫曼(罗恩格林)、卡兰·阿姆斯特朗(埃尔莎)、列夫·罗阿(特尔拉蒙德)、伊莉莎白·康内尔(奥特鲁德)



合唱及伴奏：拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团
合唱指挥：诺伯特·巴拉茨
指挥：沃尔德玛·尼尔森
舞台制作兼导演：高茨·弗雷德里赫
电视导演：布莱恩·拉奇
艺术总鉴：沃尔夫冈·瓦格纳
录像：1982年拜罗伊特音乐节现场实况
注：本套LD视盘收入飞利浦公司《瓦格纳(录像)全集》。

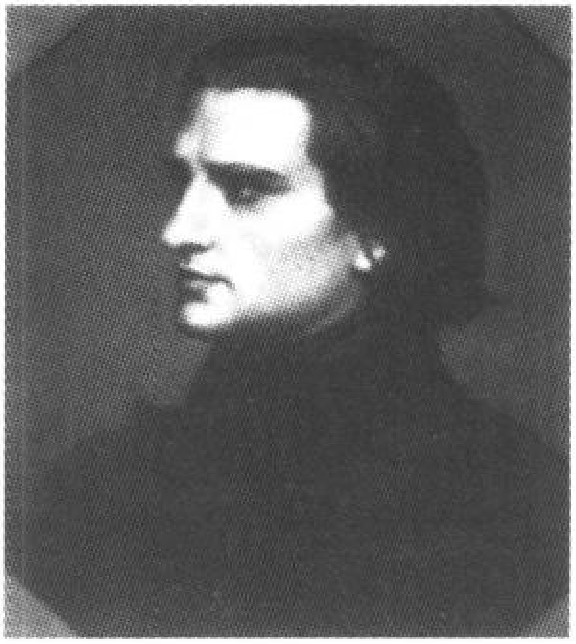
浅析：

1848年，德国资产阶级的革命形势日趋高涨，瓦格纳以极大的热情在报纸上发表了一篇题为《革命》的文章。他不但用笔墨慷慨陈词，同时也投身到了战斗的第一线。1849年5月在德累斯顿的一次巷战中，瓦格纳不顾生命危险和起义者们一起与政府军展开了激战。他一边坚守阵地，一边冒着枪林弹雨在城市里四处张贴革命的传单。后来起义遭到了镇压，一张通辑令也贴遍



德累斯顿的巷战场面(油画)

了德累斯顿的各个角落："本城宫廷剧院指挥理查德·瓦格纳因参加本地暴动理应受到法律的制裁，但至今仍未捕获……"。此时的瓦格纳早已逃到了魏玛，并在那里碰到了李斯特(恰好《汤豪瑟》刚由他在当地指挥上演)。不久，妻子明娜来信告诉瓦格纳德累斯顿和其他的地方都在通辑他，看来已不能在德国久留了。这样，瓦格纳便在李斯特的帮助下获得了一份伪造的护照而逃到了苏黎士。



弗兰茨·李斯特(画像)

在瑞士流亡期间，瓦格纳仍在念念不忘《罗恩格林》的上演。他时常默默地望着歌剧的总谱，陷入了一种黯然神伤。一想到那些美妙动人的音乐至今还"躺"在谱子上，他就更加的伤心。终于在1850年4月，他致信李斯特："请把我的《罗恩格林》演出吧！这个请求我只愿向您提出！除您以外我已不再相信他人。我谨以我的至诚将这部作品奉上"。在经过数次的排练之后，8月28日，李斯特终于指挥《罗恩格林》在魏玛歌剧院举行了该剧的世界首演。当天恰逢德国伟大的诗人、剧作家、思想家歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749－1832）的诞辰纪念日，观众中有着许多前来参加纪念活动的当时德国文学和音乐艺术界的名流，在他们听完美仑美奂的《罗恩格林》之后无不为之所倾倒，这使首演立刻取得了极大的成功，但只可惜瓦格纳当时不在。

11年后，政府解除了对他的通辑令，瓦格纳终于被获准可以进入德国了。1861年5月15日，瓦格纳第一次在维也纳歌剧院听到了自己已完成十三年之久的《罗恩格林》，他的精神为之恍惚，他的热泪为之奔涌。虽然瓦格纳在流亡国外的时候也曾在苏黎士(1850)和伦敦(1850)举行的音乐会上指挥演出过《罗恩格林》的场景音乐，但却未能指挥上演过全剧。重返祖国后，他曾如愿以偿地在慕尼黑(1867年6月16日)和维也纳(1875年12月15日)亲自指挥了《罗恩格林》的盛大公演，其中前者也是他的指挥首演。《罗恩格林》是瓦格纳创作比较顺利的一部作品，但首演的经历却又是最为坎坷的。

进入20世纪，瓦格纳的歌剧作品已成为了世界音乐舞台上必

不可少的、常演的古典剧目，无论在音乐厅还是歌剧院，许多艺术家都投身其中，他们对瓦格纳的崇拜和为其献身的精神使瓦格纳的音乐艺术得到了更具活力的生命！60年代以来，拜罗伊特作为世界瓦格纳艺术中心的地位已经牢不可破，瓦格纳迷们无不对它报有狂热的向往和近似宗教般的膜拜！拜罗伊特节庆剧院在音乐节上演的每部瓦格纳的大型歌剧（和音乐戏）在被制成唱片或录像后，因其至高的艺术水准而已经成为了音乐爱好者们、特别是瓦格纳迷们的经典收藏，虽有其他公司的各版"名演"，可拜罗伊特的瓦格纳唱片均有超绝的录音面世，比如伯姆的《漂泊的荷兰人》、《特里斯坦与伊索尔德》、《尼布龙根的指环》，萨瓦利什的《汤豪瑟》、《罗恩格林》，卡拉扬的《纽伦堡的名歌手》，以及克纳佩布施那至高无上的《帕西法尔》等等，他们都凝聚着拜罗伊特深厚的艺术传统和得天独厚的艺术环境，当然西方的艺术家们也认为有瓦格纳的"在天之灵"佑护。

本套LD视盘录于1982年的拜罗伊特音乐节，片中真正的"英雄"仍是彼特·霍夫曼。继温德加森、詹姆斯·金、杰西·托马斯、雷内·科罗以后，他已经成为了一个伟大的"罗恩格林"。在拜罗伊特的舞台上，他那高贵的举止和风度、健美颀长的体形和充满力量的歌喉是新一代瓦格纳歌剧男高音的健康形像。若将瓦格纳的戏剧和音乐的创作理论延伸到表演艺术上立论的话，那么，真实的戏剧动作（相对于抱胸、摊手、上举等固定模式）和优美的体形（相对于具有肥大身躯的男女演员）以及多姿多彩的表演和歌唱（包括丰富的面部表情、传情的眼神和一切构成戏剧表演的真实性因素）、对于塑造瓦格纳的歌剧角色亦应更加趋于时代感的作法才是瓦格纳的改革初衷，它也是一种表演上的改革，与瓦格纳的音乐戏剧理论是一致的。当今的观众欣赏舞台表演，他们多重的审美需求绝不只满足于某个方面，



第三幕第二场剧照

如果帕瓦罗蒂再动情地演唱了罗恩格林或者特里斯坦，但他那肥胖而不灵活的身形仍会使观众感到滑稽可笑而影响到对他所饰演的角色的不重视，这种审美观念的形成将不同以往地促使歌唱家们要过多地注意演唱以外的许多问题。这种观众与演员之间的互动性也将在日后越来越突出地反应出来，但这也是双方的艺术交流日趋合理的一个开始。特别是对于瓦格纳的歌剧,角色们在演唱时稍有失误或是走神，那将对观众和他自己产生无法抹掉的遗憾，因为瓦格纳在剧中似乎对于每个人(包括演员、乐手和舞台工作人员)都安排了十分严密的任务,其牵一发而必动全局。当然观众们也在严密地注视着舞台，在他们的情绪已被剧情调动了进去之后，他们对于表演者的演和唱都要在心里用各自的标准来进行衡量、设计和憧憬，甚至他们还有精力来注视着台上所有的人们和每一个角落。他们认为,你号称音乐与戏剧大师的瓦格纳的作品我们有理由这样去欣赏、这样来要求。你自己设计舞台布景，你要将音乐和戏剧表演发展为“完整艺术”，你那动辄就是4个小时的作品如果不多余的话，我们都应从每分钟的表演中感受到它的可听的故事性和可看的表演性。如果你瓦格纳已把这些做得很好了,那我们就应该从你的作品中感到巨大的震撼，我们就应该打破“舞台”这道屏障而能深入理解你的艺术观念和成就，那么你就是与身后的伟名有相符之实的，我们就会在我们这个时代仍然尊崇你为大师！……可在观众与瓦格纳本人之间已不可能进行直接交流的今天，他们的这些要求也就必然是一股脑儿地指向了演员、乐手、指挥和场景，虽然有时显得刻薄和挑剔，但他们也只能以此来满足他们的精神需求。对于真正的瓦格纳观众而言他们的要求绝不过份,而也只有真正的瓦格纳艺术家才能承此重任，同时他们也将面临着极大的风险，这对矛盾永远都无法调和，而观众只能祈祷演员们“自求多福”了。由于拜罗伊特的乐团永远只演奏瓦格纳的音乐,所以，在音乐演奏和相互配合的圆顺上，他们早已达到了十分和谐的程度,合唱团也是如此。这样,在已不存在任何技术问题情况下,歌剧指挥者的任务便就是要集合他们、调和他们。尼尔森统领这次演出时，他的处理很有章法和逻辑，同时也不乏激情和动人的音响效果,总之,他是一位精通瓦格纳歌剧的人。

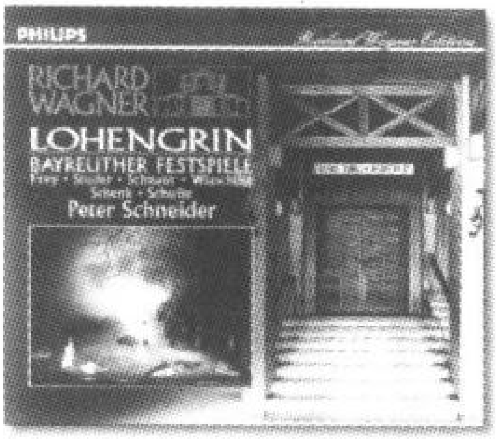
沃尔夫冈监制的两个版本的《罗恩格林》实况录像,(同时也是目前仅有的两个版本的录像)在高茨(本版)与赫尔佐格(施耐德指挥的版本)风格不同的舞台设计和导演手法之下均散发着迷人的气息和强烈的情绪，两版制作的表现力同样令人激动，所以，二者都应该引起我们的重视。

4.PHILIPS 公司 434 602－2(4CDs)

演唱:曼弗雷德·申克(海恩里希国王)、保罗·普瑞(罗恩格林)、雪莉·丝达德(埃尔莎)、埃克哈德·乌拉什哈(特尔拉蒙德)、加布里埃莉·施瑙特(奥特鲁德)

合唱及伴奏:拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团

合唱指挥:诺伯特·巴拉茨



指挥:彼特·施耐德

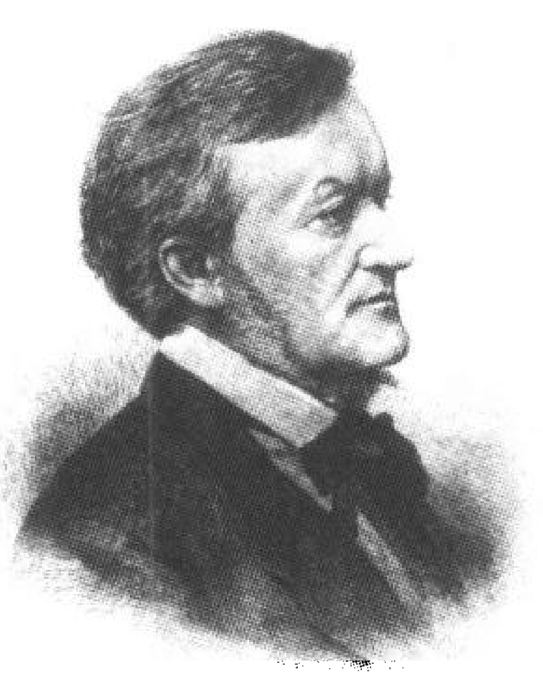
艺术总监:沃尔夫冈·瓦格纳

录音:1990 年 6 月拜罗伊特音乐节现场实况

注:本套 CD 唱片收入飞利浦公司《瓦格纳(录音)全集》。

浅析:

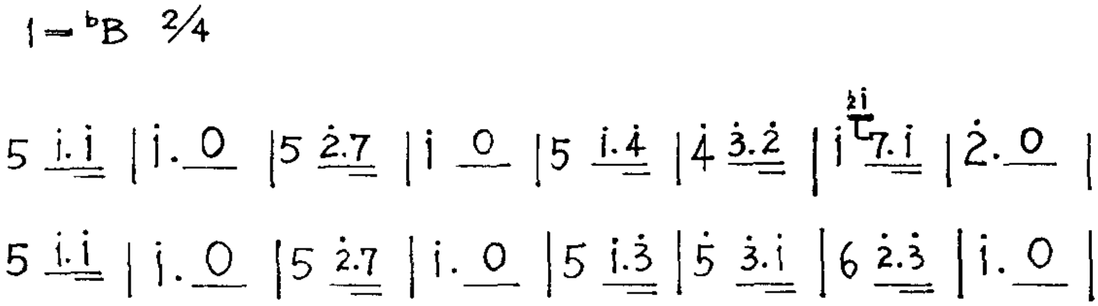
“浪漫主义一开始便带有革命的色彩，但也相应地强调了艺术创新的优点……，它的基本精神是既唯心又反对教会的……，德国浪漫主义歌剧的直接前驱是歌唱剧，其最杰出的代表是莫扎特的《魔笛》……，其中更重要的是戏剧表情要大大地依赖和声与管弦乐色彩。1850 年由李斯特指挥在魏玛首演的《罗恩格林》是最后一部重要的德国浪漫主义歌剧，同时包含了预示瓦格纳下一阶段的音乐戏剧的若干变化……”。



瓦格纳画像(中年时期)

音乐史家对《罗恩格林》的定论我们无须再去附和，而相信对于许多人来说，下面这段旋律应该不会陌生吧?

这就是那首使用率最高的“婚礼进行曲”，它曾为 19 世纪(下半叶)的宫廷婚礼所专用，也是 20 世纪世界人民的婚礼赞歌，



“婚礼进行曲”主旋律(简谱)

况且现在连我们的婚礼上也能时常听到它，所以，我们由此也应该感谢瓦格纳，他那醉人的曲调使我们大为受用，他用音乐最为恰当地表达了人们在那一刻的心绪;它是那么地能够深入心底。

可一旦这样的音乐被冠以“高雅”、“严肃”等莫衷一是的标题，恐怕会令许多人不自觉地产生不悦。他们的感情完全可以理解，本来音乐就是愉悦人的声音，虽然它看不见、摸不着，可当它响起的时候，我们的身心就会随之作出反应。这样能使每个人(无论其个人差别有多大)牵动情感的“东西”每个人都有权去接近，它不必要有人去授予。反之，我们每个人也会自动地去选择最能拨动各自心弦的那种声音而也不必要有人去强制。音乐王国是一个自由的国度，人们在这里只有享受权利，而不必承担任何义务（某些道义上的义务除外)，所以，许多人都加入了音乐王国的“国籍”。

在喜欢西洋歌剧的群落里，许多人都会逐渐接近这部《罗恩格林》，它也会慢慢地感召着你，直等到某一天你对它着迷。同时它也有可以向你炫耀的东西，它很自信自己的魅力。它无须向你热烈地表白，它深信你能从它美丽的身体里找到你的慰藉。它也不可能向你热烈地表白，因为它始终在那里亭亭玉立……。

如果你还没有选到合适的版本，不妨先从这套唱片听起。你想像自己坐在拜罗伊特剧院的听众席里，你可以满不在乎地对自己说，不必抬眼去看舞台，我也有资格像萧伯纳那样地闭目静听，此时我就是“音乐王国的皇帝”! 即使你听到水声时也不要睁眼，因为那是在舞台后边的“造浪机”，它在推动舞台上的“海水”，你可能感觉水声越来越近，不过请你放心，它不会打湿你的衣襟……。

5. PHILIPS 公司 446 337－2(3CDs)

演唱:弗兰茨．克拉斯(海恩里希国王)、杰西．托马斯(罗恩格林)、安佳．希尔雅(埃尔莎)、拉蒙．文内(特尔拉蒙



德)、埃丝特里．瓦尔内(奥特鲁德)
合唱及伴奏:拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团
合唱指挥:威廉．匹茨
指挥:沃尔夫冈．萨瓦利什
艺术总监:维兰德．瓦格纳
录音:1962年7月拜罗伊特音乐节现场实况

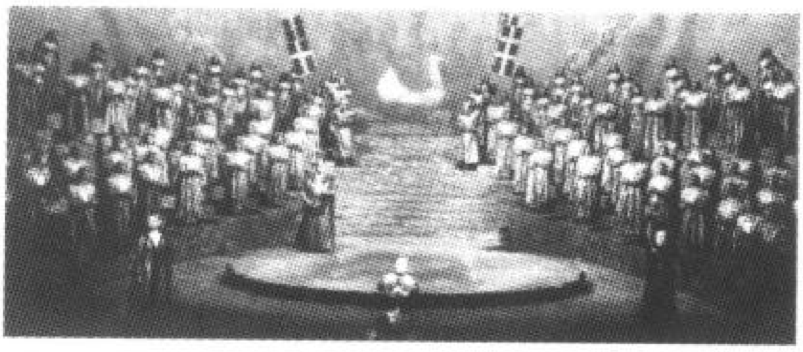
浅析:

唱片时代瓦格纳歌剧最伟大的录音在1962年的拜罗伊特音乐节上同时诞生了三部——汉斯·克纳佩布施的《帕西法尔》、沃尔夫冈·萨瓦利什的《汤豪瑟》和《罗恩格林》。时至今日，各大唱片公司正式发行的录音中极少能有与之匹敌者，至少在三套唱片问世以后的30多年里，事实上的情况就是这样。其中，最为登峰造极的《帕西法尔》我们另章再论，就连萨瓦利什的《汤豪瑟》和《罗恩格林》在以后也近乎少有敌手。



萨瓦利什与维兰德在拜罗伊特

飞利浦公司在拜罗伊特录制发行的唱片和视盘无一例外的都是现场实况，这一极具挑战性的手段就足以让别家唱片公司费心掂量。事实证明，录自拜罗伊特的瓦格纳剧目是最为经典的。它与在录音室中营造出来的景观不是在同一个起点之上，而其结果往往又要凌驾于“录音室的艺术”之上，人为的唯美在拜罗伊特只能通过指挥、演唱、演奏和表演去造就，想在录



第三幕终场剧照

音带上“打补丁”是绝不可能的。拜罗伊特也绝不去跟随潮流搞什么明星制，以往是这样，今后依然会是这样！拜罗伊特奉行瓦格纳艺术至上的体制和传统，而一切与之相悖的东西均为其所不容。这不是普通意义上的傲慢，而是拜罗伊特的权威地位得以维系的最为有效的办法！截止到目前，每年2000多张的套票仍是世界上最为抢手的歌剧入场券，极欲购买者就达数十万……。凡此种种，无不说明瓦格纳迷们对于这方圣地的向往，艺术家们也竞相以能在拜罗伊特登台而为荣耀。

让我们来听听这版《罗恩格林》。前奏曲的开始部分在极为透明的弦乐高音区产生了一片“光芒”(但不是刺眼的那种)，它在拜罗伊特剧院的空间里回响，丰富的残音随曲调上扬，使我们感到那束“光”在增强，其声有如最为“晶莹”的女声合唱，又似“剔透”的“圣杯”自身绽放的“灵光”高高在上，那不可思议的音乐竟能描绘出这番景象……，这就是瓦格纳的“色彩”挥洒出的人间绝唱。这首前奏曲在瓦格纳的音乐里是独一无二的，在世界音乐宝库中则更是独一无二的。由八个声部的小提琴在高把位一齐奏响，这种意图本身就是天才的创造(就像莫扎特在《费迦罗的婚礼》中写出的八声部重唱一样)，而瓦格纳给予这段前奏曲增添的新而又新的和声色彩既精致又复杂，他使用独奏或各小组之间的再细分而达到弦乐器中极为细小的“织体差”，来产生出前所未有的音响意境和实在的音响效果。柴可夫斯基在评论这段引子时曾感慨地说：“这可能是这位著名的德国作曲家最成功、最富于灵感的创作，它描绘了光明、真理和美丽的世界！”这首前奏曲主要以“圣杯”的动机为核心来展开，温暖的木管在中音区的烘托则更见效果，而最后的乐曲高潮时强大的气势预示着“圣杯”那神秘的力量，音乐安排得十分合理、



安佳·希尔雅
(饰演埃尔莎)

自然和流畅，虽未掺杂剧中其他的动机，可使人在联想上也能感受到剧中所要表达的高尚、圣洁的气氛。

希尔雅在本片中的表现是她自己所有的录音中非常出色的。她那天生独有的甜甜的女高音音色和纤细的声线，从理论上说是不太适合演唱瓦格纳歌剧的，因为瓦格纳为女高音写作的唱腔中亦有许多要求十分结实的中音区的段落，这与希尔雅的演唱形成了一对矛盾（这一点对于杰茜·诺尔曼而言是不起作用的），但她通过全身心投入的表演令人十分信服地、妥善地解决了这个矛盾，这对于温文尔雅、音色清纯的希尔雅自身而言是一次具有突破性的演绎，所以在我们所能听到的她的歌剧录音中，这次是有呈现白热化趋势的，是希尔雅极具真情的演唱，一次辉煌的演唱！



杰西·托马斯与维兰德

从 1961 年开始，拜罗伊特就迎来了一位日后享誉世界的瓦格纳歌剧男高音——美籍歌唱家杰西·托马斯。他那富于表现力的、纯正的抒情男高音，为音乐节带来了一片欢喜，同时他那高贵的气质和真实的表演，使观众得到了高度的艺术享受。他演唱的罗恩格林为以后的雷内·科罗、彼特·霍夫曼和保罗·普瑞等树立了一个新的典范。



杰西·托马斯
（饰演罗恩格林）

瓦尔内是一位杰出的瓦格纳歌剧女高音，在战后首届拜罗伊特音乐节上（1951 年），她登台演唱了布伦希尔德（《尼伯龙根的指环》，卡拉扬指挥，有历史录音），之后又在此地相继演唱了许多重要的角色，比如

森塔（《漂泊的荷兰人》，克纳佩布施指挥，1955年7月）、伊索尔德（尤金·约胡姆指挥，1953年）、奥特鲁德（约胡姆指挥，1954年）、布伦希尔德（克纳佩布施指挥，1958）（克莱门茨·克劳斯指挥，1953年）等（以上均有录音）。瓦尔内属于那种“大号”的女高音，音量大、气魄大，在演唱时很有魅力，很能感人。当我们聆听她在1953年拜罗伊特音乐节上演唱布伦希尔德的录音时，那种气壮山河的劲头真令我们由衷地佩服这位“女中丈夫”！《诸神的黄昏》终场时，瓦尔内仍能以毫不见弱的音量和激情与强大的乐队“比赛”，这种实力实不多见（也只有前面的弗莱格丝达德与其后的尼尔森能与之相媲美）。在本片中，她演唱次女高音的奥特鲁德，由于中音区唱腔饱满而显得与希尔雅的一邪、一正达到了对比的鲜明，同时也为希尔雅解决自己的“缺憾”提供了良好的帮助。瓦尔内对于音量较有节制，但在烘托剧情上却不遗余力。我们前文谈到过，埃尔莎角色的成功有一半应归于奥特鲁德。所以，瓦尔内以一位大家的风范亦使本片突显在其他版本之上。



埃丝特里·瓦尔内
（饰演奥特鲁德）



拉蒙·文内
（饰演特尔拉蒙德）

最后我们应当为指挥萨瓦利什先生喊一声“Bravo”！他的音乐语言从冷峻中见情绪，音乐音响收放得当，同时使人有一种高高在上的神圣感，很是不可思议的准确，这是指对《罗恩格林》这出歌剧在精神方面的表达。在“婚礼”中，他又使乐队爆发出最为喧泄的气氛，同时演奏却能整齐划一和层次分明。在转入“婚礼进行曲”后，音乐则又传出了最为温馨的音响。这种动比是符合瓦格纳创作观念的，“完整艺术”和“音乐与戏剧”的表现方式在《罗恩格林》这部浪漫主义歌剧中是很明显的。在这套现场录音中，由于采取了这种方式，听众的感受就更能贴近瓦格纳一步，这也可以说是一种“直达心意”的演出，当然，我们在索尔蒂爵士那套录音中也能较为明显地感受到这一点。在全剧中，这些颇具韵味的段落还有很多。总之，作为一次现场演出，本片已经足具诸多能成为经典的因素。这样的说法，其间确实掺杂了一些个人主观意识，但这是一种切身的感受，只不过文字表达比较蹩脚罢了。

本片录音优秀，它让你有如身临剧院般的感受，而各部声音调配得十分清晰。特别提醒您的是：这是 1962 年的立体声录音！

(五)《特里斯坦与伊索尔德》——三幕音乐剧

瓦格纳于 1854 年间阅读了近代库尔茨(kurtz)编译的德文新本《特里斯坦与伊索尔德》叙事诗从而萌发了创作一部表现“爱情”的音乐剧的想法。在 1857 年 8 月瓦格纳便开始写作戏剧脚本,9 月完成以后便立即着手作曲。1859 年 8 月在瑞士的卢塞恩,随着总谱的完成,这部歌剧中的歌剧诞生了!1865 年 6 月 10 日在汉斯·冯·比洛的指挥下,于慕尼黑宫廷剧院举行首演,并取得了极大的成功。

剧中主要人物:

特里斯坦	——康瓦尔的武士、马克国王的侄子	男高音
马克	——康瓦尔国王	男低音
伊索尔德	——爱尔兰的公主	女高音
库文纳尔	——特里斯坦忠实的仆人	男中音
梅洛特	——马克国王的大臣	男高音
布兰甘妮	——伊索尔德的侍女	次女高音

故事发生在中世纪

剧情大意:

前奏曲　用音乐动机表现特里斯坦与伊索尔德二人爱情的发展

第一幕(第一场)　行驶在爱尔兰海洋上的船只,前甲板上

特里斯坦奉王命护送伊索尔德前往马克国王的城堡完婚。

(第二场)　伊索尔德歌唱着对特里斯坦的爱的痛苦,她命布兰甘妮去叫特里斯坦来她的帐蓬中,可是他却以王命在身而推脱。

(第三场)　被激怒的伊索尔德没完没了地对布兰甘妮讲述特里斯坦如何杀死她的未婚夫,而她在将要向他复仇的时候却萌生了爱欲,对于马上将成为马克国王的新娘,伊索尔德则更加痛苦,她准备了一杯“毒酒”。

(第四场)　船已快到岸边,决心死去的伊索尔德让布兰甘妮把“毒酒”准备好。

(第五场)　特里斯坦走进帐篷通知她们准备上岸——彼此之间的爱恨与渴望被冷酷无情的命运所阻隔,特里斯坦夺下那杯“毒酒”准备一饮而尽了却生命和痛苦。不料,伊索尔德又从他手中夺回杯子把剩下的“毒酒”喝干……水手们高呼“康瓦尔万岁”!

第二幕(前奏曲)　一段充满着不安和期待情绪的音乐

(第一场)　康瓦尔马克国王的城堡里　夏夜,伊索尔德房前的庭院里。马克国王与梅洛特等群臣外出打猎,远处他们的号角声依稀可闻。



"特里斯坦与伊索尔德"
传奇的绘画

在船上特里斯坦与伊索尔德喝下的那杯"毒酒"(当时已被布兰甘妮偷偷换成了"春药")。……伊索尔德的情绪逐渐激动了起来,她不顾布兰甘妮的警告,毅然向特里斯坦发出了幽会的信号。

(第二场) 随着逐渐律动起来的音乐,特里斯坦兴奋地来了,两个人拥抱在一起……。"爱情之夜,请降临到我们头上!"是一首最杰出的男女声二重唱。当二人的情感到达顶点时,不约而同地喊出:"让我们死去吧!"

(第三场) 在梅洛特的引导下,马克国王突然出现在这里。当他见到自己的新娘和钟爱的武士背叛了自己的时候,国王深深地陷入悲哀。羞愧难当的特里斯坦任由梅洛特将自己刺伤,他倒在了库文纳尔的手臂上。这时,伊索尔德不顾一切地跑了过来,扑到了他的怀里。

第三幕(前奏曲) 静静的叹息。表现痛苦的爱情音乐在这一幕中达到了顶点

(第一场) 法国西北部布列塔尼城的牧童在远处凄凉地吹着牧笛。特里斯坦忍着伤痛,沉浸在与伊索尔德的恋情回忆之中。

(第二场) 他刚一抱住匆匆赶来的伊索尔德时,便气绝身亡。伊索尔德唱罢"叹息之歌",便昏倒在了特里斯坦的尸体上。

(第三场) 牧童再次吹响了牧笛,马克国王、梅洛特和布兰甘妮等同船到达。国王知道了爱情迷药的事情之后来向特里斯坦恕罪的,伊索尔德在布兰甘妮的怀抱中苏醒过来,拼尽全力、柔肠寸断的唱完"伊索尔德的爱之死"便长眠在特里斯坦的身上。

1.DGG 公司 419 889-2 (3CDs)

演唱:沃尔夫冈·温德加森(特里斯坦)、马迪·托尔维拉(马克国

王)、伯尔吉特·尼尔森(伊索尔德)、埃伯哈德·沃赫特(库文纳尔)、克劳德·希特(梅洛特)、克莉斯塔·路德薇(布兰甘妮)

合唱及伴奏:拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团

合唱指挥:威廉·匹茨

指挥:卡尔·伯姆

艺术总监:维兰德·瓦格纳

录音:1966年录于拜罗伊特音乐节现场

注:本套CD唱片收入飞利浦公司《瓦格纳(录音)全集》。

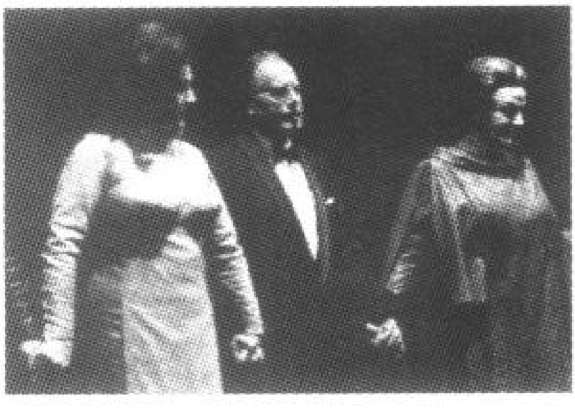


浅析:

奥地利指挥大师卡尔·伯姆以指挥莫扎特、瓦格纳和理查·施特劳斯的歌剧作品著称于世的时候,应从20年代算起。他的莫扎特和施特劳斯在他的祖国产生了极大的影响,而他开始震撼世界的瓦格纳则要从1962年算起。

卡尔·伯姆首次登台拜罗伊特节庆剧院的时候已是68岁的高龄了,可是谁又能够想到,就是这样一位"老人"在拜罗伊特居然掀起了一场至今仍无法平息的波澜!不是吗?!自1962年至1966年,每届音乐节上的《特里斯坦与伊索尔德》悉数交由大师指挥,以至于1967年的《指环》、1971年的《漂泊的荷兰人》在拜罗伊特的各场次的演出。

在1971年的拜罗伊特《漂泊的荷兰人》(DGG出品)中,伯姆可谓"老夫聊发少年狂"!他以77岁高龄挥洒出的"血气方刚",恐怕连38岁的萨瓦利什(1961年在拜罗伊特指挥"荷兰人",PHILIPS出品)也会自叹弗如!不单如此,伯姆在制造"大风大浪"的狂潮方面似更胜一筹,同时还兼具深刻的内省意味。



演出后,伯姆(中)、尼尔森(左)谢幕

在1966年维兰德·瓦格纳的"全新版本"《特里斯坦与伊索尔德》中,那极其抽象的舞台布景和十分简单的陈设无不体现瓦格纳在这部剧里的创作之精髓——完全要用音乐描述人物情



维兰德与尼尔森

感，而不依赖于任何其它！而卡尔·伯姆是最有资格的一位再现者！

温德加森与尼尔森始终处于角色的感情纠葛之中而“忘形”（当然“形”的东西本来在1966年的“特里斯坦”里是最为次要的！）所以从这个角度来说——本片只可听而不宜看！

如果说瓦格纳对韦森冬克夫人的激情通过《特里斯坦与伊索尔德》渲泄殆尽、“神清气爽”的话，其孙维兰德则在这版演出中最终踏上了“解脱之路”并使它成为了自己的“绝响”！维兰德·瓦格纳在1966年的音乐节以后不久便在拜罗伊特逝世，享年49岁。



温德加森与尼尔森

为了纪念维兰德和他的这次《特里斯坦与伊索尔德》，PHILIPS向Polydor（现在的DGG）买下了该片的版权，再行出版的同时收入了他们的《瓦格纳全集》（Wagner Edition）。该套全集曾获1993年的爱迪生唱片大奖。PHILIPS的这套唱片编号为434 425－2，这里就不再介绍了。



“伊索尔德的爱之死”剧照

2．PHILIPS公司070 509－1
（3LDs/NTSC激光视盘）

演唱：雷内·科罗（特里斯特）、马迪·萨尔米农（马克国王）、乔安娜·

梅尔（伊索尔德）、赫尔曼·贝赫特（库文纳尔）、罗伯特·申克（梅洛特）、汉娜·施瓦茨（布兰甘妮）

合唱及伴奏：拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团

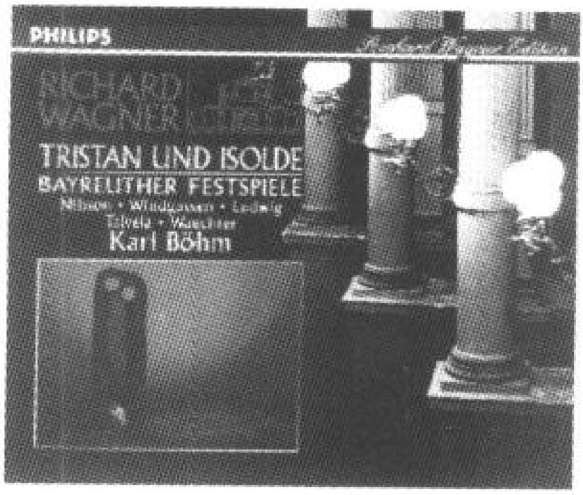
合唱指挥：诺伯特·巴拉茨

指挥：丹尼尔·巴伦勃伊姆（Daniel Barenboim）

舞台制作兼导演：让·皮埃尔·庞奈利（Jean-Pierre Ponnelle）

艺术总监：沃尔夫冈·瓦格纳

电视导演：让·皮埃尔·庞奈利



PHILIPS 公司 434 425－2



录像：1981 年拜罗伊特音乐节现场

注：本套 LD 视盘收入飞利浦公司《瓦格纳（实况录像）全集》。

浅析：

这套 LD 视盘曾获 1992 年（日本）流茂（RITMO）“最佳歌剧激光视盘”大奖，也是雷内·科罗唯一的一次“上镜”表演，同时还是法国著名歌剧导演让·皮埃尔·庞奈利在拜罗伊特的一次（唯一一次）全才的展现。

在兄长去世以后，沃尔夫冈独撑拜罗伊特节庆剧院至今。进入 80 年代以来，由于老一辈指挥大师的离世以及新一代指挥家的诞生，拜罗伊特已将目光逐渐集中在了年轻指挥家身上。时至今日，在这些拜罗伊特最为活跃的指挥家当中，应当首推巴伦勃伊姆、詹姆斯·列文以及朱塞佩·西诺波里。



丹尼尔·巴伦勃伊姆

丹尼尔·巴伦勃伊姆对前辈大师威廉·富特文格勒的崇拜已或多或少地渗透到他的指挥观念之中，现场发挥激扬、流畅，虽无大师那即兴的表现但亦不乏煽情

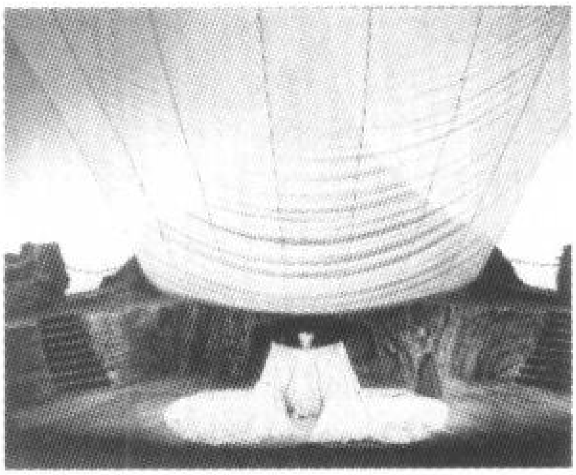
的“浪漫”！从对《特里斯坦与伊索尔德》这部“音乐戏剧”本身而言，深深的内心世界的起伏宕荡就应该去用音乐尽情地“撩拨”，甚至可以毫不夸张地讲，些许的理智恐怕都会有悖于瓦格纳的初衷和观众的即定欣赏观念。所以，那些以“功架”取胜的指挥家们往往“挥不起”《特里斯坦与伊索尔德》（但却可以“抡动”《尼伯龙根的指环》）。可是，在我们现实的音乐生活中，却往往是由艺术家来造就观众，这也可能是随商业社会与之俱来的东西。（因为演艺界人士的出名意识着自己的价值和商业上的票房。）然而，新一代的巴伦勃伊姆毕竟还是以自身的成就赢得了观众的喜爱。这套《特里斯坦与伊索尔德》就是明证！



第二幕剧照

雷内·科罗的嗓音坚实、成熟，虽没有了往日的光泽，但却增加了一种更能使人迷惑的深情。瓦格纳的“音乐戏剧”讲究的是音乐对戏剧的服务，其中心在于“戏剧”。由此可鉴，瓦格纳的角色是声乐演唱与戏剧表演的高度统一体，（或者说）是“能唱歌的戏剧表演者”。从这个角度来看科罗的表演，我们就不难发现他那深厚的艺术功力和对瓦格纳艺术深察之后的自我感悟。

本片的舞台制作、演出导演与电视导演均由庞奈利一人担当，他自 1961 年在杜塞尔多夫歌剧院首次执导歌剧以来已成为了继弗兰柯·泽菲莱利之后一位享誉世界的歌剧导演。在宝丽金的录像片目录中，他执导的舞台演出和歌剧电影占有重要的地位。在拜罗伊特，在《特里斯坦与伊索尔德》中，他统筹了一台极具“浪漫”情怀的“法国式”的瓦格纳剧目。他给予了一种舞台空间上的“充满”和“延伸”，就像片中著名的“伊索尔德的帐篷”（第一幕）和“二人幽会的树林”（第二幕）场景，而最令人感动的是伊索尔德

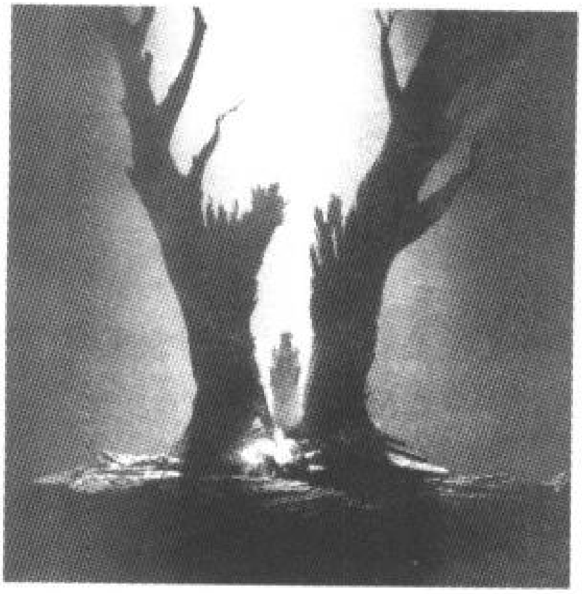


第一幕剧照

在演唱"爱之死"时，背靠着的那两棵形影相吊的"丫叉树"，这些可称为天才式的大手笔。在您观赏过此片以后，会很自然地理解了它那朴素的情感和率真的性格。它的立意较抽象派手法要来得更加鲜明和更合人情，而这些也是庞奈利在多年指导歌剧和深研舞台艺术之后的个人升华。他这台极富魅力的《特里斯坦与伊索尔德》一直都在拜罗伊特音乐节上演出着并到他去世的前五年。让·皮埃尔·庞奈利于1988年8月在慕尼黑因病去世，享年56岁。



第二幕剧照



第三幕剧照

本片从视盘制作的角度来说，由于摄制年代较早，图像的清晰度不够理想，鲜艳度也不太突出（不知是否出于导演的安排），但录音绝对一流。若从全片艺术价值来看，它应该成为歌剧视盘迷们的上乘选本，因为它是目前唯一的一版《特里斯坦与伊索尔德》的现场实况演出录像。



梅尔（左）与
雷内·科罗（剧照）

3．EMI 公司 CDS 7 47322 8（4CDs）

演唱：路德维希·苏特豪斯（特里斯坦）、约瑟夫·格伦德尔（马克国王）、姬尔丝坦·弗莱格斯达德（伊索尔德）、迪特里希·弗舍尔——迪斯考（库文纳尔）、埃德加·埃文斯（梅洛特）、布兰切·蒂伯（布兰甘妮）

合唱：伦敦科文特花园皇家歌剧院合唱团

合唱指挥：道格拉斯·罗宾逊



伴奏:(英国)爱乐交响乐团
指挥:威廉·富特文格勒(Wilhelm Furtwängler)
制作人;瓦尔特·李格(Walter Legge)
录音师:道格拉斯·拉特尔
录音:1952年录制,单声道

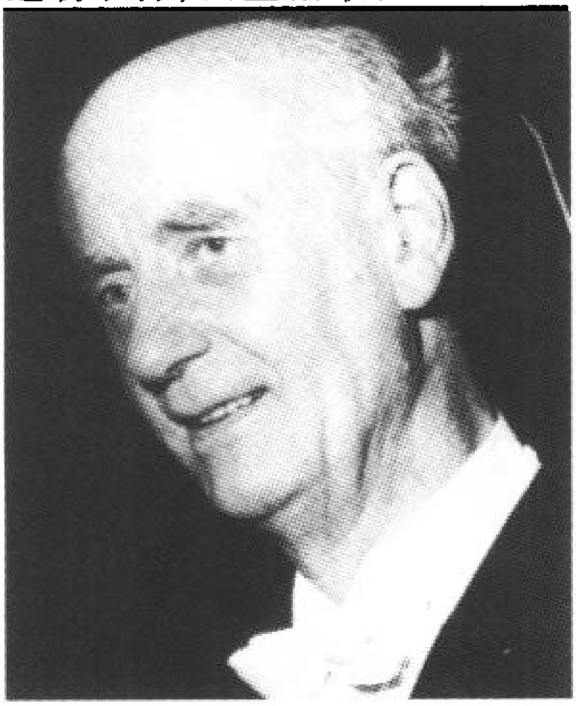
浅析:

姬尔丝坦·弗来格斯达德两度演出《特里斯坦与伊索尔德》,已使之成为两座“伊索尔德”的高峰。前与麦尔乔尔、后与苏特豪斯,前与比彻姆爵士、后与富特文格勒,前与伦敦爱尔、后与(英国)爱乐,此二者尚难分高下更何况其他(但论音质,则后者为佳)。



姬尔丝坦·弗莱格斯达德

每每遇到富特文格勒便总想以一些辉煌、神秘的词藻匆匆带过而避免闯入他那本身就深不可测的大师境界的迷宫,而越是他受人瞩目的唱片就越想这么个干法,何况又是这套群英荟萃的《特里斯坦与伊索尔德》呢?富特文格勒最早就有1928年录过的该剧选场录音,而全剧《特里斯坦与伊索尔德》就这么一套。



威廉·富特文格勒

有资料表明,瓦格纳的歌剧在富特文格勒一生的指挥中占有着相当的比例和数量,且每每论及均被认定为超绝的成功和不同凡响。大师本人也在颇多的著述中谈过瓦格纳的音乐和艺术的改革,从中我们不难看出其独到的见解和精辟的分析。富特文格勒本人作为一位作曲家和指挥家,其透视瓦格纳艺术精髓的本领当然强于他人,而他在剧院中无数次的指挥瓦格纳歌剧的经历(就像费利克斯·莫托、理查·施特劳斯和汉斯·克纳

佩布施)又为他提供了更加切实的实践机会。在他那个时代的音乐界要想成名和受到欢迎，其本人必须要有着广泛的演出，演奏者、歌唱家、指挥者都是如此，而他们也以演出作为了最高的追求。富特文格勒本人对于录音曾经表示过不理解，(由于唱片容量有限，每演奏4分钟就得停下)。由于当时技术条件的限制，前辈艺术家仍视现场演出为最佳演绎场所。这倒不像现在的人们，他们更多的是乐于泡在录音室里摆弄器材和电路，而真正需要他们的却是舞台和观众。过去如此，现在也是如此。随着录音技术的提高，富特文格勒也终于领悟了录音的重要性，并随即为EMI公司的HMV录下了许多作品，包括贝多芬的交响曲、瓦格纳的歌剧和其他许多音乐大师的曲目。所幸的是EMI这些历史资料的得以保存为我们今天研究富特文格勒的指挥艺术提供了直观的有声素材，所以收藏这些珍品便成了音乐爱好者和艺术研究者们必须要做的一件事情了。

4.(意大利)EXCLUSIVE公司 EX92T54/56(3CDs)

演唱:黑尔格·布里奥特(特里斯坦)、库尔特·莫尔(马克国王)、卡特琳娜·莉根查(伊索尔德)、伊万妮·明顿(布兰甘妮)
合唱及伴奏:拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团
合唱指挥:诺伯特·巴拉茨
指挥:卡洛斯·克莱伯(Carlos kleiber)
录音:1975年拜罗伊特音乐节现场实况

浅析:



现在从唱片上能够见到克莱伯的瓦格纳的歌剧录音共有三套《特里斯坦与伊索尔德》(维也纳国家歌剧院现场、DGG的正式录音和本片)。卡洛斯·克莱伯曾于1974–1976年间的三届拜罗伊特音乐节上指挥瓦格纳的歌剧演出，本片是1975年《特里斯坦与伊索尔德》的实况录音，是由现场的瓦格纳迷们用一种特殊的方式录制下来的，因此这是一场最为真实的现场录音。

克莱伯在歌剧上不可思议的



卡洛斯·克莱伯

"好"就像伯恩斯坦一样，二者随时都能在观众最为熟悉的常规剧目中有着不太常规的作法。我们可以给这种作法硬安一个名字——闪灵（闪现着灵光的……）。二者在剧目上的对比也饶有趣味：克莱伯有"贝五"，伯恩斯坦有"贝三"；克莱伯有《茶花女》，伯恩斯坦有《绣花女》（《波西米亚人》）；克莱伯有《玫瑰骑士》，伯恩斯坦有《卡门》；克莱伯有勃拉姆斯，伯恩斯坦有马勒；克莱伯有《蝙蝠》，伯恩斯坦有《天真汉》……。但两人却有着共同的一部歌剧，那就是《特里斯坦与伊索尔德》！

瓦格纳这部对未来音乐有着深远影响的"音乐戏剧"杰作确实为后代艺术家们所偏爱。这部"歌剧中的歌剧"由于完全采用半音体系创作而被当时的演奏员们判定为一部无法演奏出来的"东西"，但就现在看来这已成为了一个不无讽刺的笑话。在今天，它不但能演、能唱、能奏，而且是人们最为喜爱的，最多被演出的、最多被录制的。竟相指挥、演唱、制作《特里斯坦与伊索尔德》已成为了一种艺术家们乐此不疲的事业，主要原因就在于它那无穷的艺术魅力。

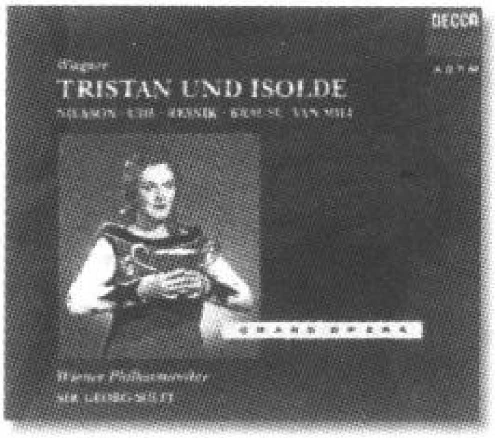
本片的选角布里奥特自不必说，瑞典女高音莉根查 1971 年就已经在拜罗伊特登台了（演唱森塔），此番二人令观众们陷入了痴迷。当《特里斯坦与伊索德》的音乐流动起来以后，恐怕凡是参与演出的人就会着起魔来，他们大有"一腔热血洒舞台"的英气和勇气，而克莱伯则更是推波助澜的好手！在绝无仅有的拜罗伊特乐团和节庆剧院的"助缘"当中，这些艺术家们的发挥几近"终极"。也许由于这个"终极"实在太高，但他们绝对努力了、争取了、拼搏了！仅此几点，此片就应列入重要版本之



卡特琳娜·莉根查

中！

5. DECCA公司 430 234－2(4CDs)

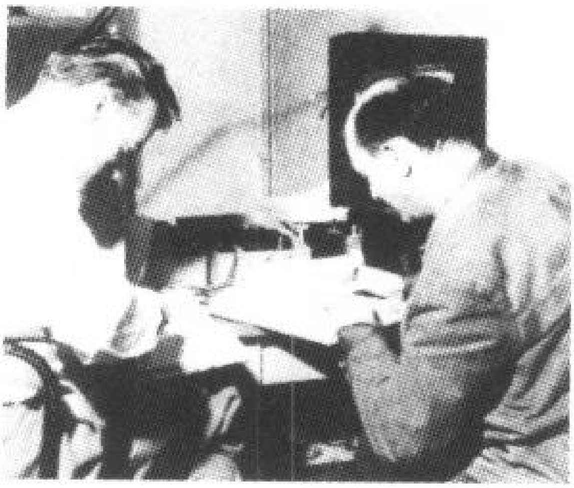


演唱：弗里茨·乌尔(特里斯坦)、阿诺德·范·米勒(马克国王)、伯尔吉特·尼尔森(伊索尔德)、托姆·克劳斯(库文纳尔)、恩斯特·科祖布(梅洛特)、里吉娜·列丝妮克(布兰甘妮)
合唱：维也纳国家歌剧院合唱团
合唱指挥：莱恩霍德·施密特(Reinhold Schmidt)
伴奏；维也纳爱乐乐团
指挥：乔治·索尔蒂爵士
制作人：约翰·卡尔肖(John Culshaw)
录音师：詹姆斯·布朗(James Brown)，高登·帕雷
录音：1960年9月录于维也纳的索非大厅

浅析：

本片从录制年代来看，正好夹在DECCA版索尔蒂的《尼伯龙根的指环》中《莱茵的黄金》(1958)与《齐格弗里德》(1962)之间，同时也正是尼尔森接班于弗莱格斯达德准备正式录制布伦希尔德的时候(《莱茵的黄金》里无此角，《齐格弗里德》的第三幕才出现。因此DECCA将《女武神》和《诸神的黄昏》这两部布伦希尔德最吃重的戏放在后面录音，应是在考查尼尔森的能力和表现。)，所以这套《特里斯坦与伊索尔德》也就先期以一种严峻的“考核”来最终决定着尼尔森的命运。孰不知，这却为伟大的尼尔森创造了一个欲罢不能的演唱机会。事后看来，也正是因为尼尔森在这套《特里斯坦》中的优异表现才令DECCA最终一掷千金，让她担纲了这套令DECCA倾家荡产的《尼伯龙根的指环》里的布伦希尔德！然而这不是一种悲哀，这是一种英雄气慨的悲壮，它不为赚取眼泪，它为的只是艺术。

尼尔森在录完《指环》之后的第二年(1966年)便奔赴拜罗伊特与伯姆和温德加森再演《特里斯坦与伊索尔德》，那次倾力的歌唱浸透着“胜利”后的豪情！同时，尼尔森像她的前辈弗莱格斯达德一样，也为我们留下了两座现代的“伊索尔德”的高峰！两套《特里斯坦与伊索尔德》的全剧录音(一为录音室、一为拜罗伊特的现场)已使尼尔森正式接过了“首席瓦格纳女高音”的花环，同时也被后来



卡尔肖(左)与索尔蒂在录音室

的事实所证明。

本片另一个突显的成就，就是 DECCA 在 60 年代前后的录音。约翰·卡尔肖在某种意义上的地位应不亚于瓦尔特·李格，而 DECCA 在早期模拟立体声时代的伟大录音亦功不可没。TAS 榜上名片《阿伊达》(DECCA，卡拉扬指挥，苔芭尔蒂演唱)的录音师就是詹姆斯·布朗，而《莱茵的黄金》与《诸神的黄昏》的录音师就是高登·帕雷。想当初 TAS 发布了这三套发烧名片以后，无形中令其知名度再次提高。可在这套《特里斯坦与伊索尔德》中，两位录音大师通力合作，其音效之好令高明的"烧盘专家"的赞美也是词不达意，更何况是我们哪！

6.EMI 公司 CMS 7 69319 2(4CDs)



演唱：乔恩·维克斯(特里斯坦)、卡尔·里德布施(马克国王)、希尔佳·德内施(伊索尔德)、瓦尔特·贝里(库文纳尔)、克莉斯塔·路德薇(布兰甘妮)

合唱：柏林德意志国家歌剧院合唱团

合唱指挥：瓦尔特·哈根——格罗

伴奏：柏林爱乐乐团

指挥：赫伯特·冯·卡拉扬

录音：1971 年 12 月 2－4 日、6－10 日和 13 日以及 1972 年 1 月 10 日录于柏林的耶稣基督大教堂



浅析：

《特里斯坦与伊索尔德》是瓦格纳第一次用"音乐戏剧"命名的作品，他将创作的歌词采取头韵和脚韵尽量地结合，以期达到与音乐最为统一的表现。瓦格纳在使用主导动机的同时大胆地使用了变化音和

等音转调，旋律线条在经纬交织中紧随剧情和人物连绵不断地发展下去，这一现象被后人称为“无休止的旋律”。这样的音乐刻画对剧中人物的心理描述取得了空前的艺术效果（即用音乐描写心理成为了可能）。其变化音和频繁的转调使自然音阶被变化音阶所取代为完全的半音音阶（即变化音阶），同时中间穿插着主导动机，这样就已能尽最大可能地描述那些更加精微的思维和情绪了。但这样的乐谱也是非常难演奏的，难怪在《特里斯坦与伊索尔德》的首演排练中，乐队一致认为这样的音乐将无法演奏——它实在是太疯狂了！就大的调性方面来说，因为《特里斯坦与伊索尔德》这种极为特殊的情况使它开始于升 F 小调而结束于 B 大调，以致于它的 E 调性（其实在总谱中很少听到）产生了两极化而被夹在了下属调和属调的中间（主调为 E，但却极少用 E 写作，而是努力在 E 的下属 #f 和属七 B 上发展和声，其间偶尔出现 E。这样就产生了模楞两可的特殊调性）。诚然，这样长程的调性是在聆听时无法分辨出来的，它不是一种自觉的听觉经验，它仅是一种理性上的结构，不像《纽伦堡的名歌手》那样一目了然。但这种构思恰恰是瓦格纳的天才之处，更是他已经成熟的创作风格的典范。



瓦格纳像

（1862 年摄于维也纳）



第三幕第二场部分总谱手稿

第二幕第二场时，逐渐律动起来的音符预示着特里斯坦焦急的到来，当音乐达到强奏时，特里斯坦奔上了舞台，他与同样焦急等待着他的伊索尔德热烈地拥抱在了一起，这段音乐“一语双关”，恰如其分地描写了两人当时的心情。紧接其后的二重唱从二人呼



第二幕第三场部分总谱手稿

喊对方的名字开始，之后一人一个词、一人一句、一人两句、一人三句、一人一大句、一人一大段并最终在二人亢奋的合唱中达到了最高情绪的顶点！我们不能不说这样的方法是超越时代的，这样的音乐表现力是最为充沛的，而这样的方法也是最完善的。用它渲泄“爱的情感”的效果也是最为强烈的。与《特里斯坦与伊索尔德》能够形成鲜明反差的德彪西的《佩利亚斯与梅丽桑德》，它用以表现“爱情的感受”的方法是含蓄而羞怯的。当年轻的德彪西1889年在拜罗伊特看完《特里斯坦与伊索尔德》并返回法国之后立刻言明，“即使瓦格纳有令人佩服的地方但也不想效法他”，他对于瓦格纳的“过度”表现出了一种逆返。在《佩利亚斯与梅莉桑德》中，德彪西的方法一概与瓦格纳相左：瓦格纳极尽渲泄得言无不尽，德彪西就把所有的事情只说一半；瓦格纳极力用音乐去烘托情节，德彪西就非要到用语言无法表现时才动用音乐；瓦格纳要那对冤家激情奔放、无始无终地诉说，德彪西则要这对恋人含情脉脉、欲言又止地流露彼此的爱慕……。这两个极端使歌剧中对爱情的描绘均达到了一个顶点，瓦格纳写了五年，而德彪西写了十年。这不是在艺术理论上的争辩，而完全是艺术家对音乐创作全身心、全技法的投入。其二者所具有的深层感召力具有某种共通，虽然在方式上都完全背离。二者均触发了艺术灵感所带给人们的冲击，除二者之外的爱情歌剧，大都行其之“中道”，既令有所偏执亦未能超越二者的极限或边缘。所以，当我们现在谈起《特里斯坦与伊索尔德》时便不能不提起《佩利亚斯与梅丽桑德》，反之亦然。



维克斯(右)与德内施

对于这部影响深远的瓦格纳杰作，《特里斯坦与伊索尔德》无不成为各时期名家们竞相上演和录音的重要作品。卡拉扬在七十年代与 EMI 合作的一系列歌剧录音中，就有这部音乐剧。此时的乔恩·维克斯和希尔德·德内施已近当年劳利茨·麦尔乔尔与姬尔丝坦·弗莱格斯达德或尼尔森与温德加森的理想组合，而卡拉扬在全局的构架上也是无懈可击的，更何况还有细部上的留意与独到。这一时期也正是卡拉扬事业的巅峰期，他能在 12 天之内完美地录完全剧《特里斯坦与伊索尔德》，足见其指挥功力和得当的调度。本片音效极佳，是 EMI 一流的录音制作。毋庸讳言，它应是我们自家书橱里一套典藏级的唱片。

7.DGG 公司 413 315－2(4CDs)

演唱：雷内·科罗(特里斯坦)、库尔特·莫尔(马克国王)、玛格莉特·普莱斯(伊索尔德)、迪特里希·弗舍尔——迪斯考(库文纳尔)、布莉吉特·法斯宾德(布兰甘妮)
合唱：莱比锡广播合唱团
合唱指挥：杰哈德·里赫特(Gerhard Richter)
伴奏：德累斯顿国家歌剧院交响乐团
指挥：卡洛斯·克莱伯
录音：1982 年

浅析：

“使许多听者感到纷乱和困窘的，是当他们接触到现代音乐时，他们遇到了一些高度不和协的和声，而且占着很大的比例和数量。不论是由于偶然的情形还是固定的特性，不和协音在音乐中往往显示出一种收缩的、紧张的、激动的意味，和协音则有着开放的、松散的、平和的效果。作为表现人类思想情感的音乐，也是常要自由地在协和与不协和这两个因素之间互相交替的，其中每一种在音乐效果的获得时，也只有依靠与另一个作对比时方能收效。因此，当一个听者在欣赏一种全部都是不协和的音乐时，他不得不要在一种持续不断的紧张气氛中忍耐地听下去，而这又何必呢？



许多当代的音乐之所以自然地引起敌对的反应，就是因为它们这种对听众无保证的要求，以致引起了争辩。无论如何，这些全然由不和协音组成的音乐并没有服从于我们原来可以接受的、关于不协和音原有的概念，那种19世纪的音乐观，就像贝多芬最后的升C小调第十四弦乐四重奏（作品第131号）和瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》那样。然而现在许多的现代音乐或接近现代的音乐，它们全然不理睬这一套，它们既设计着那些音响完全不协调的东西，自由地使用着不和协音符，同时又全然排斥着古典和浪漫主义音乐的传统。如果这种传统，即对于不协和音的原有的观念是正确的话，那么这种新的音乐和音响就是全然错误的！本来形式与内容高度溶化为一才是艺术上最高的理想，但这种艺术创作对听者和作者都有着同等程度的要求。只有那些被称作大师的伟大的作曲家和他们的音乐，像贝多芬的那首四重奏，瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》，西贝柳斯的第四、五交响曲才能如此地完成。若是缺乏这种完整的成就，那么乐曲的创作则将成为任意的和即兴式的、非完好的音符的连贯和成串。既使在一开始也有人指责《特里斯坦与伊索尔德》只不过是一连串发声不协和的音符，但就瓦格纳所写的极富表现力的和声乐曲而言，必然是要最终导致半音和弦被广泛使用的，同时它使听者对于决定曲调的基本和弦关系不能听辩清楚。可是在无调性的创作过程中，阿诺·勋伯格和他的二十世纪维也纳乐派根本就抛弃了“调”的概念，自由地使用着一切音符，使它们与和声功能、关系、体系不发生任何联系，因此，他们未能引起像对瓦格纳那种原则的、逻辑的延伸所产生的那么强烈的反响。

就特性而论，十九世纪最为杰出的创作成就应属瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》，因为他将以前一切有益的手段和前所未有的音乐与诗的结构溶合在一起了。与贝多芬以后的许多配器大师不同，音乐戏剧大师瓦格纳吸收了用动机来对位的全部手法，但是他的织体却主要是由强大的和声动力和绚烂的配器色彩所决定的。就像瓦格纳把一切形形色色的不同作曲技法组合成为一个整体一样，瓦格纳完美地把诗和音乐素材平衡了起来，以至于无论是赞成他还是反对他的人都始终被其美学内容所迷惑——他究竟是怎样有意识地去这样进行写作的呢？这完全可以从他把音乐和台词（诗词）结合过程中的相互调整的不同步骤中得到证明。

《特里斯坦与伊索尔德》中和弦复杂的半音变化，加上调的不断转移以及长程之间调的转移，和声解决上的重叠，用留音与其他和弦外音模糊地进行，最终产生了一种新颖独特而又模楞两可的调性，这是按巴赫、亨德尔、莫扎特、贝多芬的和声体系很难解释的调

性。在他个人极其成功的作品中这样公然违反古典主义的调性观念，今天可以为其在历史上的价值做出评断了——这是走出了标志着古典浪漫主义音乐的和声体系的第一步！从布鲁克纳、马勒、理查·施特劳斯到勋伯格、贝尔格、韦伯恩以及以后的十二音列作曲家的和声风格的演化中寻根究源，都可追溯到《特里斯坦与伊索尔德》的音乐语汇之中。



卡洛斯·克莱伯

这就是我们通常所说的，瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》在西方音乐史上所产生的强烈的争论以及对后世音乐产生的极大的影响。这对我们在基本上弄清该剧的乐曲框架的同时也更能有助于我们的欣赏，使我们能知其然亦知其所以然。

正是这么一部罕见的杰作，它引得众多的艺术家们纷纷投入其中，像卡洛斯·克莱伯这样有着无上追求和高深艺术观念的艺术家自然会对它深深地迷恋以致于不顾一切。

正是由于克莱伯有着强大的艺术个性，才使得这套《特里斯坦与伊索尔德》成为他与 DGG 公司发生矛盾的根源，他要“唯美之唯美”地录制这部瓦格纳的杰作，而不惜失去唱片公司的优厚待遇，其所为又该作何评价呢?

(六)《纽伦堡的名歌手》——三幕音乐剧

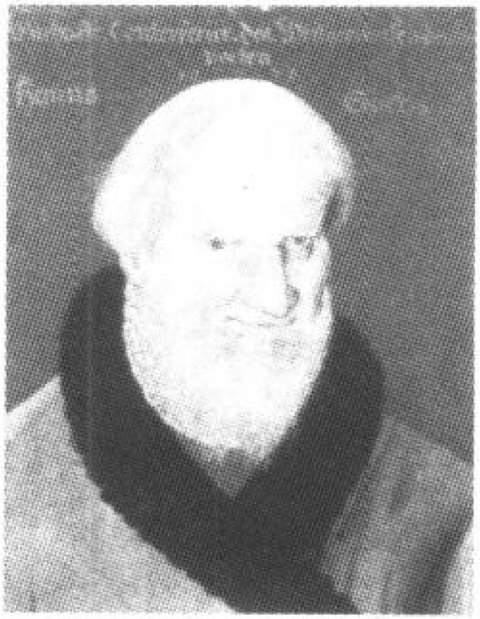
宗教音乐在欧洲中世纪是占绝对统治地位的，而世俗音乐则处于刚刚萌芽的状态。特别是德国的世俗音乐，由于受骑士阶级游吟诗人的影响而逐渐扩展到了一般的民众之中。他们的流派也随着他们的居住地从莱茵河上游的城市，沿着多瑙河传到了纽伦堡。

纽伦堡是一个自由的城市，且当时已成为了世俗民众歌手的聚集地。在那里，各行会中的工匠要晋升为师傅，不但要通过手工艺的考核，同时也要考核他的歌唱能力。初期定居下来的游吟诗人认为，吟诗以及歌唱技巧的高明乃是证明其具备高人一等素质的重要方面。所以，工匠晋级为师傅需要行会工种技术能力与吟诗歌唱技巧兼备之后，再经考试方能成为 Meistersinger。可是后来，单只在歌唱方面也成立了专门的行会组织，并分为师傅、诗人、歌手、弟子和见习生五个等级，而他们并不具备其他的手艺。



行会歌唱比赛的绘画

行会的鼎盛时代是在 1540 年前后，但在很多师傅当中那种墨守成规、远离生活的艺术倾向也日渐突出。就在这一时期，纽伦堡出现了汉斯·萨克斯(Hans Sachs, 1494 – 1576)这个人物，时值马丁·路德(Martin Luther, 1483 – 1546)正在发起“发扬人性”的宗教改革。汉斯·萨克斯据说当时创作了 6000 多首诗歌，从现实到神话，他使用了最为广泛的题材，向 Meistersinger 的小天地里注入了新的风尚，从而成为了一位“富有艺术创造力的德意志精神的最后一位代表”！



汉斯·萨克斯画像

瓦格纳在瑞士的苏黎士流亡期间(1849 – 1864)，由于许多原因导致了

他的艺术创作取向——以哲学思想对特事物、以古希腊的悲剧作为理想的戏剧创作形态。——由此创立了“完整艺术”理论，他这一终生为之努力的目标。在构思《纽伦堡的名歌手》时，他沿用了古希腊戏剧的“惯例”——接在悲剧后面的应该是喜剧——在1845年4月完成了《汤豪瑟》这部悲剧之后，于7月便开始创作了这部喜剧。早在1835年，瓦格纳和他的妻弟(明娜的弟弟)曾亲赴纽伦堡，并对那里的“名歌手歌唱法”进行了实地考察，掌握了第一手资料。在写作脚本草稿之前，瓦格纳也曾研究了乔治·戈特弗里德·杰文牛斯的《德国文学史》中有关 Meistersinger 的记载，还有约翰·路德维希·达因哈德斯坦(Johann Ludwig Deinhardstein)的戏剧文学《汉斯·萨克斯》(曾被阿尔伯特·洛尔青 Albert Lortzing 谱成歌剧)。之后，他又阅读了歌德的诗歌《描绘汉斯·萨克斯诗歌天赋的一幅古老木版画的解释》中有关萨克斯的记叙。再有就是瓦格纳同时参考了霍夫曼(E·T·A·Hoffmann)于1818年编写的故事《木桶匠马丁师傅和他的徒弟们》(Master Martin the Cooper and his Journeymen)中有关行会师傅和学徒们之间的有关情节。



瓦格纳画像



瓦格纳手书的脚本草稿

瓦格纳于1845年7月开始着手写作脚本草稿，不久便完成了《纽伦堡的名歌手》散文草稿，然后一搁就是十六年。当然这其间是为了创作《罗恩格林》以及包

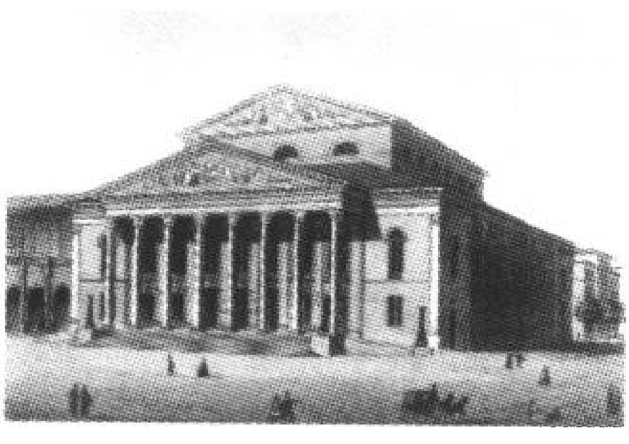


瓦格纳像(1860年摄)

括《尼伯龙根的指环》在内的大型作品所致,还有他自身的流亡、贫穷等诸多原因。直到1861年秋,瓦格纳才正式开始以韵诗创作《纽伦堡的名歌手》的戏剧本,转年的1月份便完成了剧本的写作,随后立即着手谱曲。正好是在这一年,德国对瓦格纳的逐放令解除,使他更能以一种无法形容的心情、在一种极其"愉快"的状态下继续为它谱曲。1862年11月间完成的前奏曲还由他在莱比锡格万特豪斯音乐厅指挥进行了演奏。1864年5月,瓦格纳受到了巴伐利亚国王路德维希二世慷慨的援助和接见,应国王的要求,瓦格纳在加紧创作《指环》的同时,将《名歌手》又暂时放下了。这样一直到1866年初;瓦格纳才得以继续为《名歌手》谱曲。6月间完成了第一幕,10月间完成了第二幕,转年2月间完成了第三幕。也正是这个时候,科茜玛为他生了一个女儿,他为她取名埃娃Eva(如同剧中的女主角一样)。全剧总谱于1867年10月20日在瑞士卢塞恩湖畔的特里布申全部完成。



路德维希二世画像



慕尼黑宫廷剧院

1868年6月21日,《纽伦堡的名歌手》在指挥家、钢琴演奏家汉斯·冯·比洛的指挥下于慕尼黑宫廷剧院举行了首演。在场的巴伐利亚国王和观众们无不被这出欢欣鼓舞的音乐剧所打动,首演获得了巨大的成功!

剧中主要人物:



汉斯·冯·比洛画像



第三幕舞台场景图



舞台上的纽伦堡场景图

汉斯·萨克斯	——鞋匠	男低音
法伊特·波格纳	——金匠	男低音
昆茨·福格尔格桑	——皮货匠	男高音
康拉德·纳赫蒂加尔	——铁匠	男低音
亚克斯图斯·贝克梅瑟	——市府小吏	男低音
弗里茨·克特纳	——面包匠	男低音
巴塔尔扎·措恩	——锡匠	男高音
乌尔里希·艾斯林根	——香料匠	男高音
奥古斯特·莫泽尔	——裁缝匠	男高音
赫尔曼·奥特尔	——肥皂匠	男低音
汉斯·施瓦茨	——织袜匠	男低音
汉斯·福尔茨	——铜匠	男低音
瓦尔特·冯·施托尔青	——来自弗兰肯的年轻骑士	男高音
大卫	——萨克斯的徒弟	男高音
埃娃	——波格纳之女	女高音
玛格达勒娜	——埃娃的侍女	女高音

故事发生在十六世纪中叶的纽伦堡

剧情大意：



第一幕第一场

前奏曲　C 大调，4/4 拍。以各种剧中的“主导动机”作为引导，描绘了全剧，总摄了剧情。

第一幕（第一场）　圣凯瑟琳大教堂内　人们正在为明天的圣约翰节作着礼拜。年轻的骑士瓦尔特忘情地凝视着人群中的埃娃，这时她也发现了他的眼神，二人的视线往来，由双簧管和大提琴交错表现。人们祈祷的合唱在管风琴宏大的声音中结束，人群逐渐散去。这时，瓦尔特跑到正要离去的埃娃面前，说道：“等等！只说一个字！一个字！”埃娃也趁机把侍女玛格达勒娜支走好与他交谈。“你是否已订婚?”玛格达勒娜无意间听到这个问话，感到很为难，转念一想，这里也没别人，于是便对瓦尔特说，只有 Meistersinger 才有资格作埃娃的新郎。这时，萨克斯的徒弟大卫扛着大木头走了进来，他是为名歌手的考试布置会场。玛格达勒娜早已怀恋着这个有出息的小伙子，见他进来不禁动情地叫着他的名字。这时，埃娃与瓦尔特二人已很热乎地在一起交谈，埃娃把瓦尔特比作《圣经》里的大卫，而玛格达勒娜误以为是在说她的大卫而有些不快，彼此的小误会瞬间消失，瓦尔特说只要能拥有埃娃，即使再难他也要通过考试，作一名真正的 Meistersinger。这话使大卫目瞪口呆，他陷入了沉思，而玛格达勒娜也趁机拉着埃娃离开了这里。

（第二场）　有几个学徒互相打闹着走进了教堂，他们在取笑着大卫，可是大卫却不顾这些，他正在为瓦尔特讲解着“歌唱法则”。心地善良的大卫受了情人玛格达勒娜临行前的嘱托，要他好好地看护瓦尔特。他详细地对瓦尔特讲述着比赛的各项法则，同时还以鞋匠的工作为例，向他说明各种能够成为 Meistersinger 的途径。正在他大讲特讲的时候，瓦尔特却说，我只关心歌唱法则，而不是鞋匠的工作。大卫一看讲的他不爱听，便又改为讲解歌唱技巧“要使声音很好地共鸣，中途不要换气，不要随意乱加装饰音……。”学徒们叫他过来帮忙布置会场。大卫最后告诉瓦尔特，要想作 Meistersinger，必须要能作好诗，而且还能给诗配上新的音乐，最后完美地演唱出来才行。随后他便离开瓦尔特。开始布置会场，大卫准备了一块黑板，为的是让主管记录官记录参赛者演唱中的错误，学徒们都佩服大卫想得周到，但又嫉妒地开着他的玩笑。大卫根本不理睬他们，回过头来又为瓦尔特讲解有关评审和记录的情况。就在这时，金匠波格纳和市府小吏贝克梅瑟走

进了考试会场，学徒们都慌张地退了出去。

（第三场） 随着“行会的动机”，徒弟们重新列队迎接师傅们的到来。波格纳对身边的贝克梅瑟说到，无论如何你也要在圣约翰节的歌咏比赛中取得胜利，这样才能把我的女儿埃娃娶作新娘。波格纳一扭头看到了瓦尔特，瓦尔特赶紧来到他面前说，由于自己非常热爱艺术才来到纽伦堡，并想参加师傅的行会。这时，其他的师傅们也陆续来到了会场，贝克梅瑟和瓦尔特各怀心事，鞋匠汉斯·萨克斯最后走了进来。大家就座以后，波格纳宣布了一个重要的决定——自己的女儿埃娃将同明天圣约翰节歌咏比赛中的获胜者结为伴侣！场内一片赞叹声。波格纳又说，为此他的女儿也要作为一名裁判人来参加明天的比赛评审。他说，她可以拒绝嫁给获胜者，但不能嫁给外人！音乐出现了“骚乱的动机”，萨克斯站起来说到，关于评判歌曲的优劣，能否让人民也参加，因为歌咏的正确方向和什么样的歌曲人民自己最了解！音乐再次出现了“骚乱的动机”。由于波格纳的介绍，人们才对瓦尔特表示了欢迎，并寻问他的经历。只有贝克梅瑟从一开始就对瓦尔特怀有敌意。最后，师傅们决定瓦尔特可以作为参赛歌手来接受评审。面包匠克特纳宣布了歌唱法规，贝克梅瑟任主管记录人。随着一声“开始”，瓦尔特唱起了“春天在森林里呼唤，这个宏亮的声音在回响”，人们听见记分间里贝克梅瑟故意粗暴地书写失分的记录声。不久，贝克梅瑟便从记分间里走出来干扰瓦尔特的演唱，并拿出记满错误的黑板给大家看，师傅们和大家都发出了哄笑，萨克斯则建议应让骑士继续唱完。波格纳在想让萨克斯成为自己的女婿的同时，又为这位生机勃发的青年感到遗憾，他最终还是宣布瓦尔特丧失了比赛资格。



第一幕第三场

第二幕（第一场） 晴朗的夏夜。舞台右侧是波格纳的家。左侧是萨克斯的家。 活泼但又不太快的前奏曲。大卫在屋外把萨克斯家的窗户关上，这时玛格达勒娜从波格纳家里走了出来，向大卫走去。她是想了解一下瓦尔特参加比赛的情形怎样。当听到他失败的消息，便垂头丧气地回去向埃娃汇报去了，走时竟连给大卫偷偷带来的好吃的都忘记给他了。学徒们窥到这个情景都在那里起哄，大卫愤慨地要冲过去和他们争执。萨克斯从胡同里走来，他劝住了大

卫，把他带回了家。

（第二场） 波格纳和女儿埃娃从外面散步回来，看了一眼萨克斯的家门，便在树下坐着闲谈。二人谈论着谁将成为埃娃的新郎。这时，玛格达勒娜从家里走出来，波格纳便进屋去换衣服。埃娃趁机向她打听瓦尔特参赛的情况，当她得知情况不妙，便非常伤心地回房去了。

（第三场） 萨克斯在作坊里让大卫先去睡觉，他自己一个人随着一支曲调的出现，想起了瓦尔特在考试时唱的那首不俗的新歌。他十分赞赏瓦尔特，心情也愈发激动，并十分高兴地抡动着锤子，全神贯注地在那里制鞋。

（第四场） 埃娃为了向萨克斯打听一些更加确切的情况，便来到了他的作坊。萨克斯与她谈了很多，最后话题转到了年轻骑士身上，他表示应该帮助一下瓦尔特，玛格达勒娜假托来找埃娃，实则是想看看大卫。她在这里没看见心上人，便硬拉着埃娃回家去了。

（第五场） 这时，瓦尔特出现在胡同的拐角处，埃娃一眼就看见了他，她一把甩掉玛格达勒娜向瓦尔特跑去。她向他热情地表达着自己的心意，并鼓励他，希望他最终还是能够获胜。瓦尔特由于评审师傅们的态度而感到失望，他来是要带埃娃一起出逃。埃娃听后逼着玛格达勒娜先回家去。这时，更夫走来，敲过了10点钟的梆子，并喊着“各家要小心灯笼……”。萨克斯在作坊中无意间听到了他俩的计划，很是不安。在更夫离去以后，埃娃穿着玛格达勒娜的衣服正要与瓦尔特一起私奔，萨克斯为了制止他俩这一冲动的行为而故意将作坊里的灯光调得很强，把整个街道都照亮了，使他俩陷入了窘地。

（第六场） 这时贝克梅瑟幽灵般地出现了，他一边窥视着波格纳的家，一边调着鲁特琴。萨克斯听到有动静，便把作坊里的灯光调暗。但见是贝克梅瑟，等他刚要张嘴大唱情歌时，萨克斯故意激烈地敲打着锤子，并和着锤声大唱一些莫名其妙的歌曲。贝克梅瑟生气地请他安静，可是没用。与埃娃互换服装的玛格达勒娜出现在窗口，贝克梅瑟十分激动地向她弹起了琴。但是萨克斯的歌声加锤声始终不停。眼看“倩影”即将消失，贝克梅瑟十分焦急地要向她唱出一首小夜曲。这时，萨克斯摹仿考试的规则，举锤大喊“开始！”随后二人各就各位，萨克斯用击锤代替记错。埃娃与瓦尔特在一边的角落里偷偷注视着这里所发生的事情。贝克梅瑟弹着跑了调的琴唱起了小夜曲，萨克斯频繁地“敲打”着他的错误，越是这样，贝克梅瑟便越是着急，越是着急，越想发作，可他又不忍错过大献殷勤的机会。他们在这里一通的折腾吵醒了大卫，他从窗口里探出头来，

看见扮成埃娃的玛格达勒娜在波格纳家的窗口向外偷瞧，大卫误以为她在勾引这个唱歌的男人而十分生气。附近住的师傅们也纷纷出来看热闹。玛格达勒娜也一眼看见了大卫，她用手势告诉他先回去，却被贝克梅瑟误认为自己的追求失败而独自失望。大卫忍耐不住，从窗口跳将出来，把贝克梅瑟狠狠地揍了一顿。



第二幕第六场

（第七场） 附近的居民不知道发生了什么事情，都纷纷走了出来。玛格达勒娜也惊叫着冲了出来。波格纳以为她是埃娃，一把把她拽回了屋里。外面这时已乱作一团。人们都在互相殴打着。瓦尔特这时也按捺不住，当下拔出宝剑冲入人群去搭救大卫。萨克斯一看是他，便将他硬拉回自己的家中，同时他也将大卫一同救出。埃娃不放心瓦尔特，也从角落中跑了出来，不料被波格纳撞见。贝克梅瑟终于狼狈地逃走了。这时，传来更夫的号角，大家都各自回家睡觉去了。更夫在报过 11 点后，也向胡同深处走去。



《纽伦堡的名歌手》招贴画

第三幕（前奏曲） 一段“多少有些延长”的引导性乐曲。

（第一场）萨克斯的作坊，圣约翰节爽朗的清晨。萨克斯正在埋头读书，大卫在一旁做着事。可能是大卫打搅了他，“啪”的一声他合上那巨大的书页，大卫吓得站在一旁一言不发。许久，大卫低声提醒萨克斯，说今天是圣约翰节，而萨克斯也已变得平和了许多，他还让大卫为他唱一首祝愿的歌。萨克斯在歌声中又沉浸在了自己的心事之中。他对瓦尔特将在比赛中的受到的评判感到担忧，同时他也打消追求埃娃的想法，并义无返顾地极力要促成他两人的



第三幕第一场

一桩美事。

（第二场） 瓦尔特走进了作坊，二人互道早安。萨克斯对他说，今天的比赛你需要创作一首美丽的歌曲，并对他提出了种种忠告。瓦尔特便把他于黎明时刻在梦中偶得的一首诗念给他听。萨克斯将它记录在一个纸片上。瓦尔特随即又用优美的曲调把它演唱了出来。萨克斯一边欣赏，一边记录，一边按着规则进行着修改和补充……。最后，萨克斯对瓦尔特说，他的仆人为他送来了一套结婚礼服，请他到屋里一试。瓦尔特十分感激地紧紧握住萨克斯的双手，二人携手走进了里屋。

（第三场） 穿着隆重、盛装打扮的贝克梅瑟路过这里一看作坊里没人便走了进来。由于昨晚被打，使他浑身还在疼痛，腿还有点儿瘸。猛然间他一回头，他看见了桌上那张记录着诗词的纸片。他误认为这是萨克斯向埃娃求婚而写的一首诗歌，便忙不迭地将它揣了起来。这时，也是一身节日盛装的萨克斯从里屋走了出来。他看见贝克梅瑟那兴奋的神情，又看见桌上那张纸片已无踪影，当下心里便明白了，与此同时，一个计策在他心里产生了出来。贝克梅瑟尴尬地向萨克斯奉承了几句好话后，便灰溜溜地走了出去。萨克斯望着他的背影，脸上泛出轻蔑的笑容。

（第四场） 埃娃身着一袭白色结婚礼服来到了萨克斯的作坊，她请他修一修不太合脚的那双新鞋。这时，身穿礼服、器宇轩昂的瓦尔特也从里屋走了出来，埃娃一见他便忘情地喊着他的名字。看到这个情景，萨克斯不无感慨地对他俩说，我原本打算追求埃娃，后来想到鞋匠终归是鞋匠，由于年轻骑士的到来，他更不愿使传说中的“特里斯坦与伊索尔德”的故事重演。二人听完都充满无限感激地握着萨克斯的双手。而他则故意装出无动于衷地要出去找大卫。埃娃轻柔地挽住萨克斯，她再次对他表示了自己的感激之情。萨克斯说他今天早晨听到一首非常美妙的歌，瓦尔特便迫不及待地唱了起来，埃娃听后大为感动，并且相信，今天比赛的胜者



第三幕第四场

已非瓦尔特莫属。大卫拉着玛格达勒娜双双高兴地跑了进来。男女四人把萨克斯团团围住，他们要给瓦尔特的这首歌取一个名字，就像给新生儿洗礼一样，他们推举大卫作证人，可是徒弟是没资格当证人的。于是，萨克斯当即决定提升大卫为工匠，这么一来，大家都欢喜异常。五声部的男女重唱，表达着各自幸福的向往。

（第五场）　广阔的绿色原野上，盖起了一座歌手的舞台，周围矗立着各个行会的旗帜。人们陆续到来，参加这一盛大的庆典！青年男女、老人和儿童都在尽情地欢歌漫舞。学徒们仍然在取笑着大卫，说他的情人玛格达勒娜怎样怎样……。庄严的“名歌手动机”奏响，波格纳挽着女儿埃娃和其他的师傅们徐徐入场。“请肃静！”萨克斯站了起来，人们望着他吟唱着赞歌。而贝克梅瑟还在那儿使劲地背着纸片上的诗。萨克斯用极富声乐技巧的曲调说明了今天比赛的意义，波格纳也起来向大家表示了致意。萨克斯问贝克梅瑟是否准备好了，他不安的、迈着踉跄的步伐走上了舞台，人们见到这个情景都表示了很大的反感，有人则在背后说着他的坏话。“开始！”贝克梅瑟弹着鲁特琴唱了起来，由于词还不熟，所以他唱得很不像样，时而出现昨天晚上的小夜曲，时而又出现了跑调的怪声，令大家十分惊异！评审的师傅们不知是怎么回事，也都惊呆了。贝克梅瑟恼羞成怒。指责萨克斯害了他，并向大家坦白说这首诗是萨克斯写的。这时全场哗然，萨克斯则安详地向大家解释说，这首诗也不是他写的，他说只有这首诗的作者，才是可以被称为 Meistersinger 的人！然后他把瓦尔特领进了会场。在大家的催促下，瓦尔特唱起了这首获胜歌曲“朝霞在玫瑰色的光彩中出现，空气里充满了盛开花朵的异香……”。听了这首歌，师傅们和群众一致认为瓦尔特获胜，并决定为他授奖！埃娃高兴极了，波格纳也深受感动。埃娃把用月桂树和长青藤编织的花冠戴在了瓦尔特的头上，二人跪在波格纳的面前接受着祝福。紧接着要授予瓦尔特 Meistersinger 的称号，而他却说并不想要这个称号，而是想要得到幸福！萨克斯对瓦尔特这种高尚的精神表示十分赞赏，他转身向全体人民说道：“不要轻视师傅们，您应该尊敬他们的艺术！……我们的师傅按着他们的方式来保护和发展他们的艺术！……这样，艺术才得以保存……。使我们今天还有德意志的民族味！神圣德意志的艺术万



第三幕终场

世长存!”此时,群情沸腾、高涨到了极点,人们齐声称赞着萨克斯的言语,都在向他纵情地歌唱。埃娃从瓦尔特的头上取下花冠,二人一起将它捧到了萨克斯的头上。这是人民对他最崇高的奖赏,人们推举他为新的行会盟主,波格纳也来向他祝福。萨克斯紧紧地搂住瓦尔特与埃娃,以焕发的精神面貌迎接着人民的祝愿:“欢呼!萨克斯!纽伦堡的敬爱的汉斯·萨克斯!”

1.EMI 公司 CHS 7 63500 2(4CDs)

演唱:奥托·埃德尔曼(萨克斯)、弗雷德里赫·达尔伯格(波格纳)、埃里赫·昆兹(贝克梅瑟)、汉斯·霍普夫(瓦尔特)、杰哈德·尤格尔(大卫)、伊莉莎白·施瓦兹科夫(埃娃)、埃拉·玛兰妮克(玛格达勒娜)
合唱及伴奏:拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团
合唱指挥:威廉·匹茨
指挥:赫伯特·冯·卡拉扬
艺术总监:维兰德·瓦格纳、沃尔夫冈·瓦格纳
制作人:瓦尔特·李格
录音师:罗伯特·贝克特(Robert Beckett)
录音:1951 年 7 月 27 日拜罗伊特音乐节现场实况,单声道录音

浅析:

1951 年拜罗伊特音乐节的开幕,是战后德国音乐重建历史上具有真正划时代意义的一件盛事,它以其令人难忘的伟大演出真正标志着战后的德国人民在政治和音乐生活上的一个崭新的开端!

经历了战争的创伤和战后的反思,德国人民正以饱满的干劲在一片瓦砾的废墟上重新建设着自己的家园。他们急欲摆脱精神枷锁的



桎梏,而在温饱尚得不到保障的同时,却群情昂扬地渴望着国家在艺术上和精神上的复兴!在各方面条件都十分艰苦的情况下,德国各地的剧院以及演出团体应人民的要求纷纷投书盟军各占领军当局,要求准予恢复各类演出活动,而其中最为瞩目的,就是拜罗伊特瓦格纳音乐节的重新公演。

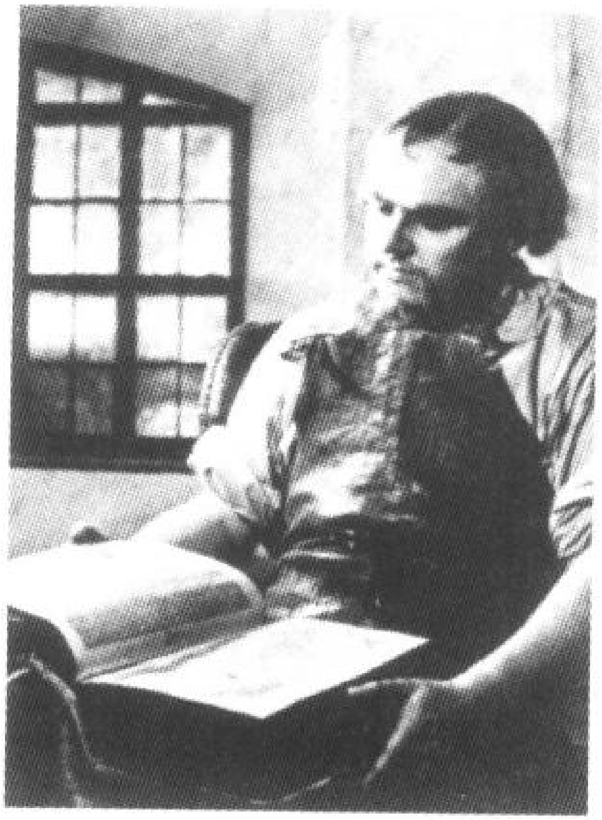
在科西玛和齐格弗里德于 1930 年相继去世以后,拜罗伊特由齐格弗里德的遗孀温妮弗蕾德

·瓦格纳一人承担全部事务的管理。如果说瓦格纳的荣誉和其伟大的艺术能够得以光辉继承的话，其妻科西玛·瓦格纳是其中流砥柱。她的领导才能和果敢坚强是女性中最为突出的！她深爱着瓦格纳的艺术，她深通瓦格纳的艺术精髓，她精于剧院的一切社交和内部管理，她在拜罗伊特以及世界范围内的个人声望都是非常令人赞叹的。出于对瓦格纳和拜罗伊特的永恒地位的维护，她以一个超越男性的力量而努力着。齐格弗里德在母亲晚年接手了剧院各主要事务的管理，他令人信服地继承了母亲的才干。就像瓦格纳拥有伟大的科西玛一样，齐格弗里德也拥有一位像母亲那般一样的妻子。比起婆婆，温妮弗蕾德（生于英国）同样具有对瓦格纳和拜罗伊特的忠诚。她1931年接任音乐节总管并成为了剧院的合法拥有者，她继续为音乐节的定期上演而日夜操劳。1933年希特勒上台以后，出于“毕生对瓦格纳艺术的崇拜”，这位日后的大独裁者直到1944年，还每年都“满怀热情”地造访着拜罗伊特，甚至最后他都想用娶温妮弗蕾德为妻来表示他对瓦格纳艺术的狂热！这位在观赏瓦格纳歌剧时总是热泪盈眶的“魔鬼”，在他最终自绝于人民之后，却给温妮弗蕾德带来了无辜的牵连。盟军占领军当局在同意恢复拜罗伊特音乐节演出的同时，作出裁决要求温妮弗蕾德“退位”，以避免她在音乐节上的正式露面会在政治上造成不良的后果。于是，温妮弗蕾德不得已只好同意。所幸的是瓦格纳家族的人才辈出，以年轻的维兰德和沃尔夫冈兄弟（齐格弗里德和温妮弗蕾德之子，生于1917年和1919年）得天独厚的艺术修养和个人才能，在他们共同的领导下，1951年拜罗伊特最终以全新的姿态重现了往日的辉煌！

在筹备复演期间，维兰德重新改编了《尼伯龙根的指环》和《帕西法尔》，他在这初次的独立的艺术实践中便树立了个人全新的戏剧观念——还给拜罗伊特的舞台以一种质朴的时代感；还给观众以熟知熟见的日尔曼神话以及这些传奇故事在重新审听上的雅俗共赏；还给瓦格纳的戏剧人物在世间人性角度的与更多现实主义成份的艺术感染力。在全部准备复演的剧目中，《纽伦堡的名歌手》的公演引起了人们极大的观注和热切的期望。维兰德在他首度监制《纽伦堡的名歌手》的时候（海因茨·蒂特延 Heinz Tietjen 任导演），在他追求一种崭新风格的制作手法上，他只为舞台安排了起码的布景以及简单的服装和技术设备，他只为贯彻他在日后更加强调的《纽伦堡的名歌手》的时代观念里的情节喜剧的表现上而偏重于了它的娱乐性。

由于拜罗伊特得到了老一辈指挥大师威廉·富特文格勒和汉斯·克纳佩布施等人的积极响应，才得以借调到当时尚在德国的为

数不多的瓦格纳歌唱家，像奥托·埃德尔曼、伊莉莎白·施瓦兹科夫、汉斯·霍普夫、伊莉莎白·洪根、杰哈德·尤格尔、弗雷德里赫·达尔伯格以及埃里赫·昆茨等，最后还有在战时的奥地利和德国已经冉冉升起的一颗朝气蓬勃、才华横溢的指挥新星——赫伯特·冯·卡拉扬！



奥托·埃德尔曼
（饰演萨克斯）

卡拉扬首次以学生"自居"拜访拜罗伊特时，正值托斯卡尼尼应齐格弗里德之邀指挥上演《汤豪瑟》和《特里斯坦与伊索尔德》（1930年音乐节期间）之时，他对大师严厉地训斥演员们演唱得"拖泥带水"曾经小有微词，他坚信自己对瓦格纳音乐艺术的深刻理解。此番经历使他回到乌姆歌剧院后全力指挥着他自己的瓦格纳歌剧以期赶超前辈。



伊莉莎白·施瓦兹科夫
（饰演埃娃）



汉斯·霍普夫
（饰演瓦尔特）

卡拉扬受聘于亚琛歌剧院时，以其惊人的才干和对瓦格纳作品的深刻把握与见解而一举上演了《尼伯龙根的指环》和《纽伦堡的名歌手》并大获成功，此时他已在德国境内开始扬名。1937年，卡拉扬接受指挥大师布鲁诺·瓦尔特之邀因在维也纳国家歌剧院辉煌地指挥了《特里斯坦与伊索尔德》而又受到了同行们的瞩目。1939年，卡拉扬再度拜访拜罗伊特，时值指挥大师维克多·德·萨巴塔在音乐节上指挥《特里斯坦与伊索尔德》，他被前辈大师那独特的指挥歌剧的才能所深深吸引并与他成了好朋友。现在，卡拉扬应维兰德与沃尔夫冈兄弟之邀再次来到拜罗伊特，他对于自己的一切已显得十分的胸有成竹了。当他在1951年7月27日来到剧院彩排时，他（时年43岁）对于瓦格纳艺术的见解和纯熟的掌握已令在场的人们吃惊不小，而就在当晚，我们听到了卡拉扬在拜罗伊



杰哈德·尤格尔
（饰演大卫）



弗雷德里赫·达尔伯格
（饰演波格纳）

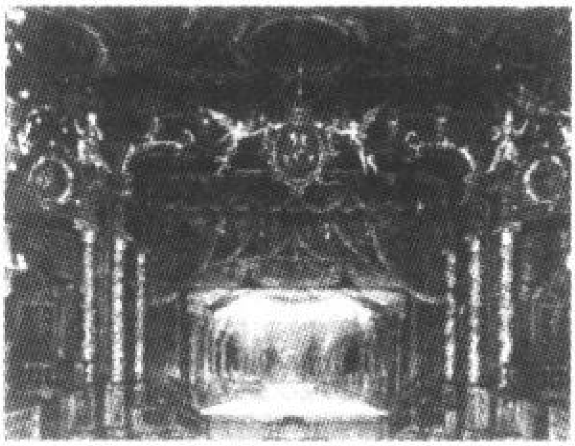


埃里赫·昆茨
（饰演贝克梅瑟）

特指挥的、至今都可被称为伟大的《纽伦堡的名歌手》!

瓦尔特·李格与录音师罗伯特·贝克特一起带领EMI录音小组在拜罗伊特独特的乐池边的、一个高于乐池但却看不见舞台的小房间里进行着录音。在高温闷热的天气下，在密不透风的小屋里，他们挥汗如雨，仔细地捕捉着一切的音乐细节。他们辛勤的劳动和卓绝的技术为我们保留下了这次伟大的演出实况，同时也造就了歌剧录音史(现场录音方面)上的一个伟大的唱片时代!

此番随卡拉扬一同前往拜罗伊特的威廉·匹茨是他在亚琛歌剧院最密切的搭档，在这次音乐节临时招募的合唱团的排练和演出中，匹茨的卓越才能使他一直留任在拜罗伊特直至退休，他在20年的合唱指挥历程中，将拜罗伊特节庆剧院合唱团造就成了一支最高意义上的混声合唱团体，这一点我们可以在众多的录音中听到。



拜罗伊特节剧院内景

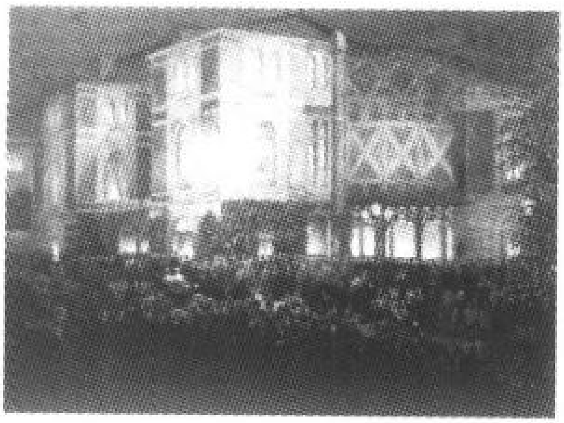
在期盼中，战后首届拜罗伊特音乐节正式开幕！7月27日晚，卡拉扬终于奏响了他的《纽伦堡的名歌手》！从序曲的第一个音符到全剧的结束，每一个音节都被一种“灵性的朝气”所衔接，这是我们听过唱片以后（当然，现场录像我们永远无法看到!）产生的最深刻的印象!该剧中全部戏剧性的情节和连绵不断的演唱都被卡拉扬运用自如地溶进了奔涌的音流之中。我们能够从他的处理中非常明显地感到“黑夜与白昼”的交替，人物的喜怒哀乐完全可以通过音乐让人感受到（当然，这并不意味着排斥歌者的参与），而最令我们信服的就是那多重和声的默契与严谨、以及那富于朝气的速度。在卡拉扬充满乐观、自信的指挥下，全部参演的人们，包括那些伟大的歌唱家都已令各自的角色达到了维妙维肖的真情流露，他们已与角色本身溶为了一体。从第三幕的“学徒大合唱”和圆舞曲（瓦格纳全部作品中唯一的一首圆舞曲）中尽情欢乐、翩翩起舞的人们的



合唱指挥　威廉·匹茨

歌声和笑声中，我们完全有理由相信那是直接源于卡拉扬的感染和调动的。当瓦尔特那首获奖歌曲“朝霞在玫瑰色的光彩中出现，空气里充满了盛开花朵的异香”唱罢，汉斯·霍普夫的歌唱艺术同时也达到了他个人的顶峰！他与施瓦兹科夫清甜婉转的歌声产生了醉人的气息，而美丽迷人的施瓦兹科夫也演活了纯情可爱的少女埃娃。在临近终场的时候，埃德尔曼唱起了最令听众兴奋的诗歌“尊敬我们的德国大师吧！只有这样才能为德意志的精神开路！神圣的德意志艺术将万古长存！”。我们这位伟大的“汉斯·萨克斯”用他那声贯耳轮的唱腔为德国人民道出了艺术的精神。面对拜罗伊特的观众，埃德尔曼充满自豪、坚如钢铁的词句掷地有声！此刻的场景曾无数次地激发了人们心中埋藏的信念和激情，而此时又在拜罗伊特对观众产生了前所未有的震撼！在合唱团满载“胜利喜悦”的大合唱中，观众终于按捺不住满腔的“热血”，他们史无前例地提前爆发出了雷鸣般的掌声和欢呼声，而这一高涨的情势和沸腾的声势竟将最为强奏的音乐彻底地淹没了——这就是《纽伦堡的名歌手》真正的魅力——它就是这样不可思议地具有用艺术陶冶情操的“魔力”！我们现在已无法得知观众的掌声是在何时结束的，但我们完全可以肯定这次演出的成功主要是由于卡拉扬的个人魅力和他对该剧投入的炽烈情感所致。在今后的许多年中，卡拉扬也许指挥了更多的能够赢得更高评价的、甚至是举足轻重的作品演出和录音，也许在某些方面这些作品的影响会更加深远，但是他本人再也没有达到过战后的《纽伦堡的名歌手》所具有的那样的艺术感染力。他在这部杰作的演绎中竖起了一座丰碑，他为《纽伦堡的名歌手》定下的诠释基调使日后维兰德与沃尔夫冈以及众多的指挥家们步其后尘，而广大观众从此也将欣赏到瓦格纳这部真正具备现实主义风格的人间喜剧。所以，1951 年的《纽伦堡的名歌手》是所有传世的该剧录音中最伟大的一套唱片，它的生命将同这部歌剧一样永存于人类文明的精神之中！

这次足以载入史册的拜罗伊特音乐节有着许多对于人们的启示和贡献，就像这座瓦格纳的艺术圣殿一样。克纳佩布施 28 日的《帕西法尔》以及更加“神圣”的富特文格纳 29 日的贝多芬第九交响曲的演出，已将最为精深的德意志精神传达了出来。每位艺术家均在此地有了各自辉煌的成就，维兰德、沃尔夫冈、四位指挥大师、导演、所有的歌唱家以及现场的观众，他们不仅是身处音乐的美妙和激情之中，而且是真正地经受了一次人性的荡涤。彼此在音乐的交流中已达到了最最完美的境地，这就是我们所能听到的这些录音的最实在的解释。



剧院外的人们

回顾历史，第二次世界大战结束以后，还没有哪一次的音乐演出能够产生如此重大的意义，也没有哪一次的演出能够受到如此的瞩目。而今，这一切都已成为了过去。可是，正因为伟大的唱片时代，这一切又将重新获得新生！

2.PHILIPS 公司 070 513 – 1（3LDs/NTSC 激光视盘）

演唱：伯恩德·维克尔（萨克斯）、曼弗雷德·申克（波格纳）、赫尔曼·普瑞（贝克梅瑟）、齐格弗里德·耶路撒冷（瓦尔特）、格拉汉姆·克拉克（大卫）、玛莉·安妮·哈甘特尔（埃娃）、玛佳·施梅尔（玛格达勒娜）
合唱及伴奏：拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团
合唱指挥：诺伯特·巴拉茨
指挥：霍斯特·斯特恩（Horst Stein）
艺术总监：沃尔夫冈·瓦格纳
舞台制作兼导演：沃尔夫冈·瓦格纳
服装：莱恩哈特·海恩里希
电视导演：布莱恩·拉奇
录音：1984 年拜罗伊特音乐节现场
注：本套 LD 视盘收入飞利浦公司《瓦格纳（录像）全集》。

浅析：

从 1951 年拜罗伊特音乐节重新开幕到 1984 年期间，维兰德（1917 – 1966）与沃尔夫冈（1919——）兄弟每人各导演过两次《纽伦堡的名歌手》，在他二人截然不同的风格中都传达出了一种完全相同的戏剧观念——将《纽伦堡的名歌手》从原先那种人为的“民粹主义”表演中解脱出来！



从《纽伦堡的名歌手》诞生以来，德国的艺术家和德国人民乃至全世界热爱艺术、崇尚道德的人们无不受到它的激励和鼓舞，人们从它的音乐中感到了极大的心理安慰。所以，我

们也就不难理解二战结束后的首届拜罗伊特音乐节上，人们对于《纽伦堡的名歌手》的上演所报以那么大的期望和关注了。因为《纽伦堡的名歌手》是能够疗治他们心灵创伤和灵魂困苦的一剂“解脱良药”。与此同时，《纽伦堡的名歌手》也被“好心”的人们捧到了高高的位置上，它不但是德国音乐艺术遗产中的一颗明珠，同时也成为世界歌剧舞台上长久保持最为崇高地位的一部神圣、庄严的节日庆典式的大歌剧。正因如此，原本并不带有这种“民粹”追求的《纽伦堡的名歌手》被人为的赋予了这种较比说教式和不切实际的“尊严”！

维兰德与沃尔夫冈兄弟从人们对《纽伦堡的名歌手》的有些过份的狂热中敏锐地意识到了这一点，他们看到了瓦格纳这部最最通俗的喜剧作品有行将脱离更为广泛的群众基础而走上一座“孤峰之顶”的危险。它的音乐与戏剧中很多的娱乐成份正在慢慢地变成一种不可侵犯的东西而离观众欣赏的情趣越来越远了。兄弟二人同时担心着《纽伦堡的名歌手》会最终变成最后的《帕西法尔》，担心着《纽伦堡的名歌手》最为感人的生活化情节最终又会被披上一条瓦格纳式的神秘的面纱而被人们归结为瓦格纳的又一部“神剧”。

《纽伦堡的名歌手》出现在舞台上的时候，它首先只是一部充满生活情趣的喜剧。虽然它不无令人的心襟和善性随之同步升高的戏剧和道德观念，但我们已不处在瓦格纳要用它来抨击艺术强敌的那个年代了，所以将《纽伦堡的名歌手》重新定义在生活喜剧的层面上的作法无疑是最为明智的。卡拉扬在70年代录制的《纽伦堡的名歌手》(EMI 出品)，其音乐是庄重的，同时也是比较“沉重”的，甚至是有些郁闷和压抑的，而这一切则都是要将《纽伦堡的名歌手》“民粹化倾向”的典型作法。

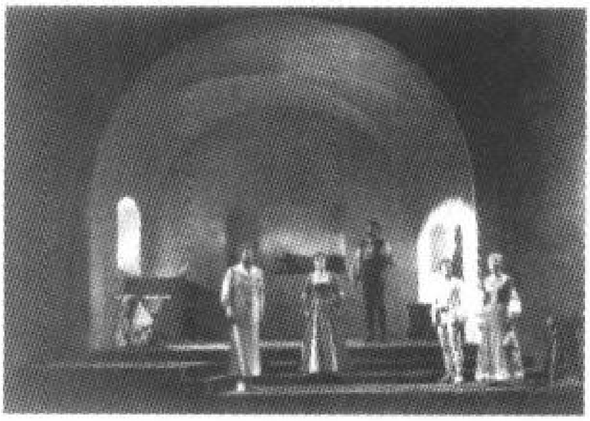
在维兰德第一次监制、蒂特延导演的《纽伦堡的名歌手》中，他们针对观众现实的心理要求，着重地从纽伦堡这个历史名城的角度和忠实于 Meistersingers 艺术原型的起点上去展示该剧浓烈的其历史性的辉煌。维兰德首次导演《纽伦堡的名歌手》时，曾招致了观众的责难和传媒的抨击，而他二度导演该剧时，运用了莎士比亚式的舞台戏剧形式，通过加强漫画风格的成份和挖苦戏弄的手法，使之更加倾向于闹剧的处理。而沃尔夫冈却选择了一种更接近于他个人性格和品位的手法，同样也在作着还原《纽伦堡的名歌手》作为喜剧作品的努力。沃尔夫冈为把 Meistersingers 从不现实的理想主义和超现实的神秘主义里强行拉回到现实主义中去，而不惜亲自登台并费尽心机地导演了这台《纽伦堡的名歌手》，通过观看

这版激光视盘，我们完全有理由相信沃尔夫冈已经把它制作成了一部 19 世纪的“法国大歌剧”(难道《纽伦堡的名歌手》已经到了矫枉必须要过正的地步了吗?)。

演员们十分轻快的舞台动作和尽力保持的欢歌笑语，让人宛若置身于一个生机盎然的城市小镇。他们狂放不羁的嘻笑怒骂、谈情说爱、唱歌跳舞、畅饮啤酒、打架斗殴，完全构成了一幅市俗生活风景画式的真实图卷。而沃尔夫冈让德国杰出的男低音歌唱家赫尔曼·普瑞出演剧中的大反面“贝克梅瑟”一角，无形中使这个戏剧角色的地位从侧面被提高到了一个前所未有的高贵的地位之上。“贝克梅瑟”最终成为了一个“改歪归正”的绅士，而不是一般人们头脑中的卑鄙的“市府小吏”，他在剧中的出丑也被一种普瑞式的机智和幽默所代替(就像普瑞在《费迦罗的婚礼》里一样，DGG 出品，激光视盘)。

全剧的音乐被引导到了一种完全自由化的境地，它没有通常的瑰丽和典雅、高贵和神圣，它只是无时无刻不在配合着舞台上所发生的一个又一个的市民生活的小事。瓦尔特就像一个热血青年追求着他爱恋的姑娘，汉斯·萨克斯身为一代 Meistersinger 的同时也还真是一位技艺精湛的“鞋匠”，而玛格达勒娜和大卫这对活生生的“学徒工和女仆式”的小情人充满了令人羡慕的甜蜜……。

第三幕的终场，在一棵百花齐放的大树前面，一座来自法国北部小村庄里的老式的木质小平台代表了沃尔夫冈这部“法国大歌剧”式的鲜明立意。当贝克梅瑟参加歌唱比赛出了丑以后，他的确是大为光火，但他并不是逃离了现场，而是躲在了小平台之上非常认真地聆听着瓦尔特的演唱。当瓦尔特出色地唱完“获奖之歌”时(瓦尔特的扮演者耶路撒冷的这段演唱是他在瓦格纳男高音中最精彩、最感人的一次)，我们没有看到那种通常已为人习惯的、封建式的孝忠与歌功颂德的仪式(只因沃尔夫冈已将它从这部《纽伦堡的名歌手》中全部删除)，它代之以人民欢腾的喧闹和人头涌动的场面。当合唱曲“醒来吧”达到高潮时，瓦尔特与埃娃双手高擎一顶花的桂冠稳稳地戴在了汉斯·萨克斯头顶的时候，萨克斯对这意想不到的举动稍示会意之后，便顺手摘下了这顶曾经是神圣的 Meistersinger 的桂冠，他不屑地对它摇着头，好像在说，



第三幕剧照

这顶桂冠将会使我永远无法化敌为友，永远无法再像平民一样的生活。最后，他将桂冠挂在了平台下面的行会旗帜上。这时，满头银发的沃尔夫冈就像希区柯克一样出现在了他自己导演的作品里。这突如奇来的出场一定引起了观众们全部的注意力（因为剧中从来就没有这么一出！）。沃尔夫冈将萨克斯与贝克梅瑟的双手紧紧地拉在了一起，他使二人尽弃了前嫌，他紧紧地拥抱着他们的肩膀，贝克梅瑟与萨克斯则互相在表示着友好……在合唱的高潮声中，沃尔夫冈用他最直观的方式把他导演的这部《纽伦堡的名歌手》牢牢地固定在了这个他认为最佳的结局之上！它不再有任何民族情绪化的东西，它充满了宽厚和仁义，它更加接近于自然和富于人情味，它远离了那种过度的宗教仪式，它令《纽伦堡的名歌手》真正焕发出了人间的欢乐和真爱，它将一切的荣耀均还给了人民和行会。沃尔夫冈将这样去继续维护歌唱艺术的崇高，而此次演出也真正创造了一个 Meistersinger 的人间天堂！这就是这部沃尔夫冈·瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》！

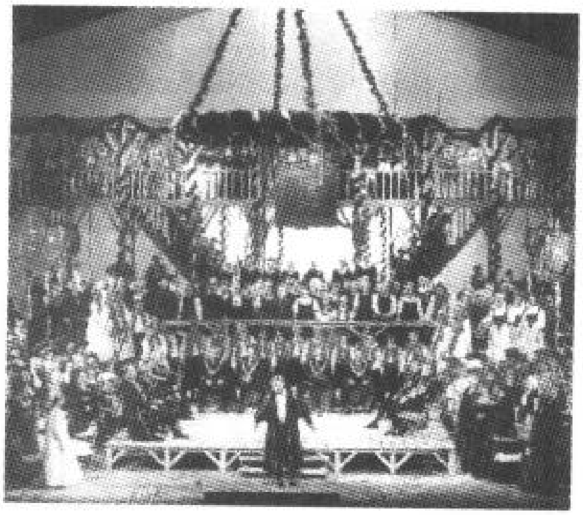
3.DECCA 公司 417 497－2(4CDs)

演唱：诺尔曼·拜利(萨克斯)、库尔特·莫尔(波格纳)、伯恩德·维克尔(贝克梅瑟)、雷内·科罗(瓦尔特)、阿道夫·达拉波扎(大卫)、汉内洛莉·伯德(埃娃)、朱莉亚·哈玛瑞(玛格达勒娜)
合唱：维也纳国家歌剧院合唱团
合唱指挥：诺伯特·巴拉茨
伴奏：维也纳爱乐乐团
指挥：乔治·索尔蒂爵士
录音师：肯尼斯·威尔金森、詹姆斯·洛克、杰克·洛(Jack Law)
制作人：雷伊·敏舒尔(Ray Minshull)
录音：1975年10月录于维也纳的索菲大厅



浅析：

舞台上的《纽伦堡的名歌手》有着许许多多栩栩如生的人物形像，其中最突出的是瓦格纳安排的一组行会师傅们的群像，这种戏剧舞台观念对后世的创作有着很大的影响。虽然在莫扎特的歌剧里也有着许多的出场人物，但他们过多是成



第三幕剧照

对儿的，未被以一个整体的形式所设计。瓦格纳将这群在剧中代表着市民阶层最有威望、最有专业技术、最具有艺术天才、又最受人尊敬的Meistersinger溶为一个坚强的整体，其一是为了表现他们在德国历史上所处的特殊地位，其二是旨在以强大的艺术传统来充实他那戏剧和音乐改革的观念。瓦格纳为他们创作的诗词(剧词)无不体现着对传统艺术的颂扬，但他同时也设计了瓦尔特，让这位来自其他地方的年轻的骑士以一个新生代表的、既有朝气又有才华、又能够继承和尊重传统法则，且又有极大创新精神的角色形像来向世人说明：对于传统艺术精神最有效的方式就是要有改革地继承它。这在当时的评论界和观众中产生了前所未有的号召力。从首演取得的重大成功可以看出，瓦格纳的这种方式确实唤起了德国人民和德国艺术家甚至是巴伐利亚君主的民族自豪感。他在歌剧领域一举冲破了强大的意大利歌剧和浮夸的法国大歌剧一统天下的格局，为广大德国艺术家开拓了一条光明之路。所以，这部《纽伦堡的名歌手》至今依然能够使广大艺术家从中得到极大的精神启迪和创作灵感，而观众则对它充满了无限的喜爱。

在指挥家中，卡拉扬与索尔蒂均有两套《纽伦堡的名歌手》的全剧录音传世。萨瓦利什也于80年代在EMI录制了首套全数码的《纽伦堡的名歌手》。另外，许多指挥大师都对它有着特殊的喜爱。1975年10月，索尔蒂爵士率领维也纳爱乐乐团，以及拜利、科罗等一批歌唱家们为DECCA录下了这部《纽伦堡的名歌手》全剧。

瓦格纳的“音乐戏剧”理论在《纽伦堡的名歌手》中获得了更为有效的运用。出于喜剧和现实主义题材的考虑，瓦格纳采用了以宽阔、明朗的C大调来展开的自然音阶体系的和声(唯一一次摒弃了变化音和声)，使用鲜明的“立体感”代替了声部线条对位法的交织关系，这些手法上的高度统一在《纽伦堡的名歌手》中可以听得十分清楚。C大调的调性不仅因为前奏曲和最后一幕的终曲调性相同，而且由于终曲的本身就是从一开始(第一个音符或第一个和声开始奏响)到以后的音乐扩展和再现中得到最终强调的。瓦格纳将主导动机体系巧妙地从属于灵感的涌动以及始终不懈的情感强度

之中而使它们掩盖并超越了单纯的技巧。由于《纽伦堡的名歌手》采用了单一的调性，虽然有一套完整的主导动机作支撑，但也有令人听来过于冗长的感觉。它将叙事和歌唱还有舞台表演完全融在了交响化的管弦乐中。它的故事情节也很多，在处理上运用主导动机表述似乎在变化上不像《尼伯龙根的指环》或《帕西法尔》那样丰富。《纽伦堡的名歌手》的成功同时也在于瓦格纳独特的配器色彩和作品本身在强大的音乐推动之下所产生的震撼力。

索尔蒂爵士在这套录音中极其有效地把握了作品在气质上的特点。温馨、风趣、祥和、宜人的场景展开使人物活泼了起来，维也纳爱乐也有了十分欢悦的表情。科罗的嗓音正值颠峰，气韵俱佳，活脱脱一个健康向上的青年。而拜利则代表着强大的 Meistersinger，他的演唱成熟稳重、器宇轩昂，他那传神的风貌将汉斯·萨克斯的伟大和慈爱清楚地展现在我们眼前。虽然拜罗伊特在有意识地降低 Meistersinger 的“神圣尊严”，但能令听众阐发崇高道德观念的特性总不能被抹煞。索尔蒂爵士在精准的节奏和充满动力性的音乐进程中极好地把握了这两方面的平衡关系，使人听来感到信服。他在几处抒情的段落也展现了温柔、妩媚的一面，这就使本套录音充满了无限的魅力。

DECCA 的录音大师威尔金森与詹姆斯·洛克再度联手，倾全力使这套《纽伦堡的名歌手》的音效独占了各版之魁首。在前奏曲中您将听到宽深的音场以及犀利的铜管，尤其当进入演唱段落以后，无论是独唱、重唱还是大合唱，其人声的再现又是那么的饱满。全剧无论在演绎还是录音上都有如临现场的感受，其中各式各样的情节表现都有十分精彩的录音技术处理，听来使人情绪昂然。瓦格纳的歌剧在录音上极为困难，因为它的声音“内容”太多、太丰富。在不伤及指挥、歌手、乐团以及合唱团的表现意图的前提下，作品的录音“倾向”也将决定着全片的某种风格。从这一点来看，两位录音大师不愧为唱片录音“黄金年代”的杰出人物。这套《纽伦堡的名歌手》因而能在这种优良的环境下应运而生并应该引起人们足够的重视。

4.PHILIPS 公司 434 611－2(4CDs)

演唱：卡尔·里德布施(萨克斯)、汉斯·索延(波格纳)、克劳斯·希尔特(贝克梅瑟)、吉恩·考克斯(瓦尔特)、弗里德·斯特里克(大卫)、汉内洛莉·伯

德(埃娃)、安娜·琳诺茨(玛格达勒娜)
合唱及伴奏:拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团
合唱指挥:诺伯特·巴拉茨
指挥:希尔维奥·瓦尔维索(Silvio Varviso)
艺术总监:沃尔夫冈·瓦格纳
录音:1974年拜罗伊特瓦格纳音乐节现场实况
注:本套CD唱片收入飞利浦公司《瓦格纳(录音)全集》。

浅析:

Meistersinger一词译作“名歌手”,不只限于字面意义上的名人歌手或者歌唱大师的解释。它包括了各种行会中有着专业技艺同时善于诗歌演唱的行会师傅们。后来有了专门从事诗歌创作和歌唱技艺的行会,它像其他行会中一样有师傅、诗人、歌手、学徒和见习生等阶级的划分。Meistersinger如果对于专门的歌唱行会而言,“名歌手”一词倒是十分贴切的译法。

瓦格纳在《纽伦堡的名歌手》长期的创作过程中,对于歌词和结构的安排进行了反复的推敲和精心的策划。脱开音乐,单从剧本文字来看,就可以让人清楚地感觉到这部歌剧的含义所在。瓦格纳通过萨克斯来歌颂德国市民阶层的艺术,通过瓦尔特来代表维系市民艺术的接班人,他用强烈的诗句(通过人物的表白)将这种传统的艺术势力人为地加强,以突出其崇高的地位,其意在于说明“不懂得艺术传统的人、不尊重艺术传统的人,将永远无法创作出真正的艺术作品”。瓦格纳在剧中通过对贝克梅瑟的揶揄,从正面讽刺了这种人,从侧面说出了他对当时艺术环境的不同意见。同时为瓦格纳自己的歌剧改革前途寻找到了极大的精神支持和理论上的可行性。瓦格纳将这些想法巧妙地注入了剧中,但在音乐上我们似乎难于感受到这些强大的“革命性”的观念。基于单旋律类型的单纯的音乐作品,瓦格纳并未采用塑造典型人物音乐形象的手法来逐一描绘,曲中庄严的“名歌手的动机”是为一组群像设计的,它在剧中被无数次地重复(但未被变形),它始终以这种姿态出现,瓦格纳力图使它在听众中留下深刻的印象,这在他的所有作品也是十分罕见的。



《纽伦堡的名歌手》在瓦格纳“不容质疑”的“宣说”下已如期地达到了预定的效果，它已被广泛地接受和认知，人们为它所阐发的艺术观念所折服，这部歌剧也成为瓦格纳一部成功的杰作而长演不衰。维兰德1966年去世以后，沃尔夫冈于1974年首次制作了他自己的《纽伦堡的名歌手》。为继续兄长对该剧的表演观念，沃尔夫冈从剧中人物现实的、生活化的一面入手，摒弃了华丽的布景和神圣般的人物面孔，而代之以真实的市民生活、工作的环境以及在城镇中生活的普通市民的喜怒哀乐，使其戏剧的手法产生并做到了真实而非不切时宜的夸张。对《纽伦堡的名歌手》这种诠释方针，从维兰德开始至沃尔夫冈，在拜罗伊特的舞台上一直被遵守并力求做得更加彻底，同时它也对其他的艺术家在演绎时起到了重要的影响。



里德布施与
沃尔夫冈·瓦格纳

飞利浦出品的这套CD唱片使我们清晰地感受到了这种风格，它不骄不燥，不做作不甜腻。可以这样说，沃尔夫冈在此将维兰德的观念贯穿到底，而指挥瓦尔维索在处理剧情和音乐进程中已有了当年卡拉扬的影子。在流畅无障的音乐中毫无拖泥带水的（不必要的）停顿，在细部的处理上有着无微不至的烘托和渲染，他使这部名剧充满了许多可听的地方。在终曲大气势的合唱中，现场观众又一次被激发起了高昂的情绪，定音鼓还未奏响，他们热烈的掌声就已经爆发了出来，同时依然夹杂着迫不急待的喝彩声。

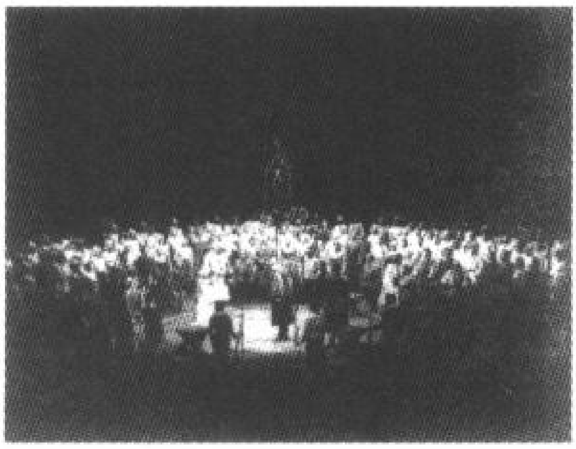


希尔维奥·瓦尔维索

我们在谈到瓦格纳的歌剧角色时，似乎过多地对那些男高音和女高音歌唱家们表示着很大的兴趣。当然像罗恩格林、汤豪瑟、

帕西法尔、瓦尔特、特里斯坦、埃里克、齐格蒙德、齐格弗里德等男高音角色均是瓦格纳歌剧中最有光彩的人物，可对于另一部分异常重要的、也是瓦格纳精心创造的、同时也是我们容易忽视或极少谈及的男中、男低音角色，像荷兰人、达兰德船长、赫尔曼庄主、沃尔夫拉姆、海恩里希国王、马克国王、十几位 Meistersinger、洪丁、哈根、沃坦、阿姆弗塔斯以及提图雷尔、古内曼茨、克林索尔等等，他们在瓦格纳歌剧中的重要地位和担负的戏剧性的表演成份甚至比那些男高音还要大、还要多，这些是我们同样需要注意的。其中最典型的要数汉斯·萨克斯这个人物，他是《纽伦堡的名歌手》中绝对的男一号，以男低音出任主角这似乎也是瓦格纳所少有。他那大量的唱段和一身正气与帕西法尔不相上下，而他所给人的亲切和慈祥、忠厚与豁达是其他任何角色都无法比拟的，难怪人们对他有着那么动情的喜爱。所以在演唱时，一位男低音歌唱表演艺术家的造诣就要起到至关重要的作用了。本片扮演萨克斯的德国著名男低音卡尔·里德布施几乎演唱过全部的瓦格纳男低音角色，无论在拜罗伊特还是其他地方的歌剧院里，而且他也几乎在瓦格纳的唱片录音中出演过上述角色。像里德布施这样的歌唱家我们还可以举出很多，他们在艺术上的成就是构成瓦格纳旷世杰作表演上的重要组成部分，他们的表现力与那些男高、女高角色并重，同时他们也因在瓦格纳剧中的演唱而大大丰富和扩展了男低音歌者的表现范围和色彩，他们在这里有更加广阔的歌唱艺术天地。

沃尔夫冈这次的《纽伦堡的名歌手》顺情顺理地赢得了极大的好评，我们也因本片的发行能够重温其演出盛况。PHILIPS 优秀的录音使该片音效有着惊人的动态，它将舞台上一切声音的流动准确地记录出来。在你的眼前，所有出场人物的位置关系清晰可见，声音通透，人声饱满，混响适度，残响丰富。通过场内拾取的音效你会发现拜罗伊特剧院优秀的声学构造和声音的真实与适当。难怪在这里的录音几乎均是一流的唱片，它既有艺术上的，又有录音学上的，是二者高度的统一体。所以，我们聆听瓦格纳的歌剧，拜罗伊特出品的唱片绝对不容忽视。



第三幕终场

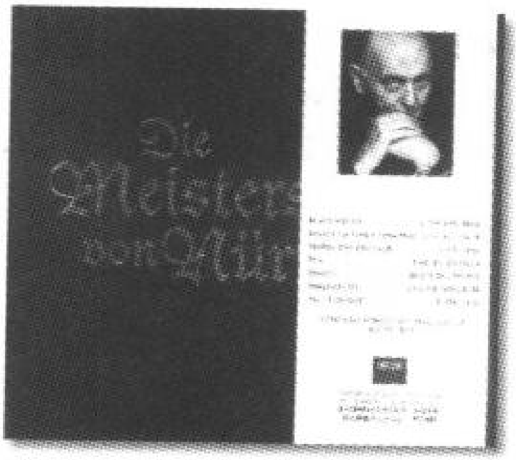
5.DECCA公司 452 606－2（4CDs）

演唱：乔西·范·达姆（萨克斯）、雷内·佩培（波格纳）、阿兰·奥彼（贝克梅瑟）、本·黑普纳（瓦尔特）、赫伯特·里皮尔特（大卫）、卡丽塔·玛蒂拉（埃娃）、爱丽丝·薇尔米兰昂（玛格达勒娜）
合唱：芝加哥交响乐团合唱团
合唱指挥：杜安·沃尔菲（Duain Wolfe）
伴奏：芝加哥交响乐团
指挥：乔治·索尔蒂爵士
录音师：詹姆斯·洛克等
录音：1995年9月23日至27日在芝加哥交响音乐厅现场演出期间录制

浅析：

“这是一座索尔蒂爵士瓦格纳音乐生涯的里程碑！经典地位齐于《指环》！”

——芝加哥论坛报



“《纽伦堡的名歌手》是我唯一录制过两遍的瓦格纳的音乐剧，其间相隔20年，与我在歌剧院首次指挥时亦已相隔25年多了。但另一方面是多年前的一个情节。那简直是偶然，当我在收音机中听到第一幕金匠波格纳滔滔不绝的独唱时，我发现是那么的优美和动人，热泪从我的双睛中流淌下来——我觉得要重新录制这部作品的愿望是那样地强烈！



这么多年以后，我开始陷入对它的迷恋之中，这是一部真正的杰作。像莫扎特的歌剧或者威尔弟的《法斯塔夫》一样，《纽伦堡的名歌手》没有一个多余的小节，无一丝强加于你的‘蛮横与专制’，它能令你全力以赴地演绎。这是一部伟大杰作的标准！我热爱《纽伦堡的名歌

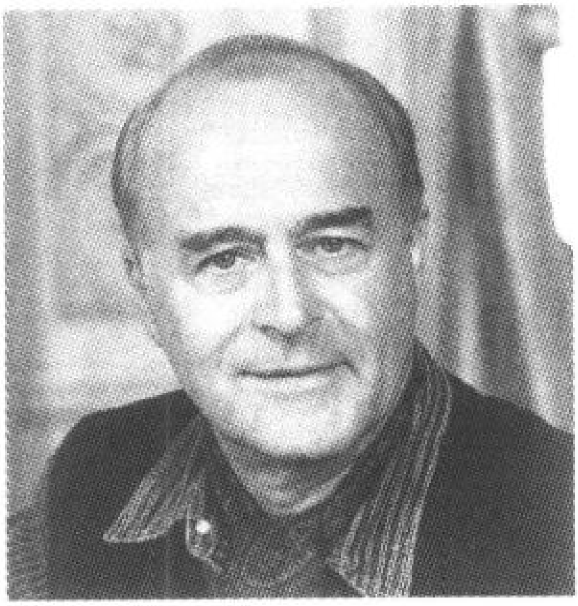
手》超过瓦格纳的其他作品。它是那么自信、那么的生机勃勃!没有什么‘诸神’和他们的‘英雄们’;所有的角色都是纽伦堡普通的市民——我爱这些每天生活着的人民!”

正如索尔蒂爵士所说,《纽伦堡的名歌手》是瓦格纳创作中的一个“异数”——充满着幽默、热闹的情节。全然一幅市民生活的风俗画卷,但市民阶层也正是使传统艺术得以发展的最大力量。他们通过行会、行会师傅并用歌咏比赛的形式以及歌唱的法则,让最传统的艺术与他们的日常生活紧密地联系起来(歌咏比赛的冠军可以迎娶行会师傅们的千金小姐、学徒们通过学习歌唱和音乐方有资格晋升师傅而自己开业作师傅),既维持着生活来发展着事业,同时又能保持着纯正的德国传统精神以及文化艺术形式。瓦格纳在这部杰作中,以一位伟大的音乐及戏剧天才的头脑、充满无限热爱的胸怀讴歌了他们和他们的领袖——汉斯·萨克斯!从而使这段德国中世纪文化的光芒仍然能够极大地温暖着后世的人们。



录音现场的歌唱家们

索尔蒂爵士于83岁高龄决定重新录制《纽伦堡的名歌手》,与克勒姆佩雷尔83岁录制《漂泊的荷兰人》不谋而和,但索尔蒂的激情较前者是充沛的。在纪念他与DECCA合作50周年之际重录的《纽伦堡的名歌手》无论对谁都是十分喜悦的。我们从本片中能够充分领会这一点。



乔西·范·达姆

芝加哥交响乐团在全美乐团中演奏瓦格纳音乐的能力是首屈一指的(继索尔蒂之后由巴伦勃伊姆任职也是如此)。乐团整体素质在索尔蒂的调教之下日臻完善,尤其在瓦格纳音乐色彩的重现上超出其他美国乐团许多。在本片中感觉铜管组似乎有所压制,原本能令人兴奋的“名歌手的动机”有些暗淡;弦乐组的反应力很强,在错综复杂的音乐织体中始终不乱且能“熨贴”着剧情而不

喧宾夺主。由乔西·范·达姆领衔的演唱组中，年轻新秀占了绝大部分（启用新人也需要极大的勇气！)。加拿大男高音本·黑普纳于 1988 年获得首届“布尔吉特·尼尔森（Birgit Nilsson）歌唱大奖”（并成为纽约大都会歌剧院预备演员）而受到世界注目，此次入选《纽伦堡的名歌手》中瓦尔特一角凭借的是他优良的素质（但与其前辈尚有不小的差距，甚至比 1984 年拜罗伊特音乐节上的耶路撒冷。他尚需细心揣摩“瓦格纳男高音”的真谛)。芬兰出生的抒情戏剧女高音卡丽塔·玛蒂拉的才能与声音上的多面性使我们有可能希冀再一个施瓦茨科夫（Elisabeth Schwarzkopf）的出现！活跃于英伦各大剧院的阿兰·奥彼，其国际音乐历程中包括在拜罗伊特音乐节、阿姆斯特丹和柏林扮演贝克梅瑟（本片亦扮此角）一角，其幽默感纵使看不到也能听得出来！总之，这是一次索尔蒂爵士愉快的音乐旅程，也是大师临终给我们留下的众多经典唱片中的一部。

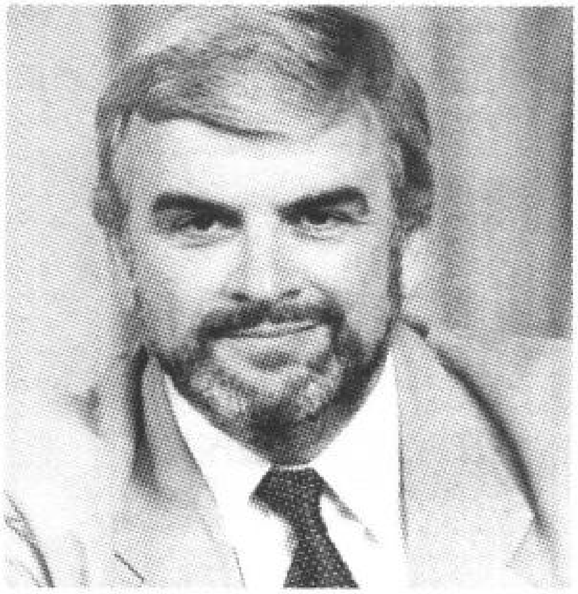


本·黑普纳

本片录音较索尔蒂爵士老 DECCA 版《纽伦堡的名歌手》的细部上有光彩，但全局还是比不上。老版在威尔金森、洛克等人精心调整之下，呈现着活生生的现场感，各声部异常均衡，人声录制得



卡丽塔·玛蒂拉



阿兰·奥彼

相当饱满，而且全片动态宽广、但又不乏木管和弦乐的温暖色彩减弱。而在本片中，洛克在录制第一幕的圣咏时能将管风琴那排山倒海般的重量级音效表现出来实在是一个大手笔（较老 DECCA 版和 EMI 公司卡拉扬/德累斯顿国家交响乐团版本还要出色。另外，所有的单声道《名歌手》录音则根本听不出管风琴的声音），同时这势大力沉的声音与管弦乐器组之间还能保持着十分恰当的比例和距离就更是难能可贵了！除此以外，尚不能感觉出别的方面有超过老 DECCA 版的地方，这实在值得录音师们进行反思的。

索尔蒂爵士已永久地离我们而去，仅就他留给我们的瓦格纳音乐的唱片就足以使他在我们心中永垂不朽。我们也对在感叹今后不能再一次聆听大师新的瓦格纳录音的同时，也在庆幸这些已能使我们受用终生的唱片的传世了。这套《纽伦堡的名歌手》就是大师此刻给予我们的最大的慰藉！

6.EMI 公司 CDS 7 49683 2(4CDs)

演唱：希奥·亚当（萨克斯）、卡尔·里德布施（波格纳）、格兰特·埃文斯（贝克梅瑟）、雷内·科罗（瓦尔特）、彼特·施赖埃尔（大卫）、海伦·多娜特（埃娃）、鲁特·海丝（玛格达勒娜）
合唱：德累斯顿国家歌剧院合唱团与莱比锡广播合唱团
合唱指挥：霍斯特·纽曼
伴奏：德累斯顿国家歌剧院交响乐团
指挥：赫伯特·冯·卡拉扬
录音师：克劳斯·斯图本（klaus Strüben）、克里斯托弗·帕克（Christopher Parker）
录音：1970 年 11、12 月录于德累斯顿的卢卡斯大教堂



浅析：

卡拉扬在 DGG 录完《指环》以后，当年就重新召集一班人马录制了这套《纽伦堡的名歌手》。它选择了前民主德国的德累斯顿国家歌剧院交响乐团而非柏林爱乐乐团，亦因其优异的演奏能力。本片一经推出，当即获得了广泛的好评和诸多的唱片大奖，并似乎已成为了《纽伦

堡的名歌手》一剧的代言人。

当卡拉扬执棒了两届(1951、1952)拜罗伊特音乐节以后，他就永远地离开了那里，其中缘由我们始终不得而知，但从他日后在维也纳国家歌剧院和萨尔茨堡音乐节的演出来看，长拉扬是想另外开创一个拜罗伊特以外的、他自己的、瓦格纳歌剧的演出地，他在为此进行努力的同时则多少也表现出了某种与拜罗伊特的竞争，这包括剧目的编、导、演以及某些作品的诠释观念。身为一代指挥大师的卡拉扬，他深谙德奥音乐艺术的精髓，同时也深爱着莫扎特、贝多芬、瓦格纳、布鲁克纳、勃拉姆斯、理查·施特劳斯等音乐大师们的作品，尤其表现在对瓦格纳歌剧的喜爱上。在拜罗伊特家族自始至终一统瓦格纳艺术领地并日渐牢固的时刻，人们对于瓦格纳艺术的领略以及艺术家们对瓦格纳作品的再创作似乎都在对拜罗伊特俯首听命，似乎都在自认着拜罗伊特所传达出来的意图或法则。当人们唯拜罗伊特马首是瞻并欢呼鼓噪之时，另一种不同的声音则从卡拉扬那里悄悄地传了出来，他借助的是维也纳和萨尔茨堡的歌剧院，还有更为现代的音乐传媒载体——唱片录音和摄制电影。

在维也纳国家歌剧院和日后的萨尔茨堡音乐节上，卡拉扬自己改编、导演、设计场景和灯光，并亲自选角、排练直到指挥公演一些瓦格纳的名作的时候，他给人的印象已完全是一种卡拉扬式的瓦格纳风格。其中，他将《尼伯龙根的指环》以他自己的理解重新排定了前后次序——《女武神》、《莱茵的黄金》、《齐格弗里德》和《诸神的黄昏》——并以此序进行公演和为 DGG 录音。这一点我们至今未见有关方面的权威解释以及卡拉扬本人的解说，但可以肯定的是，卡拉扬也在对瓦格纳进行着某种改革，他似乎已凌驾于拜罗伊特之上而直接指向了瓦格纳本人那“无懈可击”的作品。仅此一点，除却卡拉扬世无二人。

就像卡拉扬在那四套洋洋洒洒的贝多芬“九大”录音里所做的尝试一样，他也在瓦格纳的作品里有着某种多角度的探索和全新的尝试。在 1951 年战后首届拜罗伊特音乐节上，卡拉扬在维兰德·瓦格纳的领导下彻底地贯彻了维兰德对于把 Meistersinger 从不切时宜的“民粹主义”中解脱出来的意图，他把音乐和戏剧的关系在剧中解决到了令观众兴高采烈的地步。所以，卡拉扬那一次得到了巨大的胜利。

1970 年底，卡拉扬在德累斯顿的卢卡斯大教堂录制了他二度《纽伦堡的名歌手》全剧，这次演绎与 1951 年那次有着许多不同的追求。全剧结构非常严谨，每一个乐段的衔接异常流畅，在“形而

下”的曲式、和声方面处理得有条不紊、无懈可击。但这两次所谓的不同追求，则在于“形而上”的精神取向方面。前者在维兰德“解脱”的观念下，卡拉扬突出的是更多的戏剧情趣，用以造成平宜的悦人效果；而后者则完全处在卡拉扬个人的意念控制之下，凝重与庄严的气派令我们感到与前者的截然相反。由此，他在这套《纽伦堡的名歌手》中的追求已明显地回复到了维兰德之前的精神观念，他将瓦格纳给 Meistersinger 树立的神圣形像增添了许多“庄严”，令人听来肃然起敬。

这可能就是一个问题的两个方面吧，但它反映在音乐艺术上则十分地“迷人”。对于百多年前的歌剧作品，要想使其至今仍能常演常新，关键在于有继承的改革和适应时代的理念注入，就像瓦格纳当初创作《纽伦堡的名歌手》一样。无论维兰德、卡拉扬、沃尔夫冈，他们的行为都是一种有益的探讨，他们都是卓越的瓦格纳艺术的继承者，只不过在个人理解的角度上有所差别。

卡拉扬两度指挥《纽伦堡的名歌手》虽在风格或观念上处理的有所不同，但在全剧结束的时间上却相差无几。这种“巧合”在一次现场和一次录音室的制作中产生，其内充满了更加耐人寻味的东西。如有对这种“巧合”有兴趣的音乐爱好者则不妨再作一些深入的探讨，相信这将会是十分有趣的。

本片的音效十分出色，应列入“烧盘”排行榜！

7. DGG 公司 415 278 – 2（4CDs）

演唱：迪特里希·费舍尔——迪斯考（萨克斯）、彼特·拉格尔（波格纳）、罗兰德·赫尔曼（贝克梅瑟）、普拉西多·多明戈（瓦尔特）、霍斯特·R·劳本泰尔（大卫）、卡特琳娜、莉根查（埃娃）、克莉斯塔·路德薇（玛格达勒娜）



合唱及伴奏：柏林德意志国家歌剧院合唱团与交响乐团

合唱指挥：瓦尔特·哈根——格罗

指挥：尤金·约胡姆（Eugen Jochum）

录音：1976 年

浅析：

已故德国指挥大师尤金·约胡姆（1902 年生于巴本豪森，1987 年在慕尼黑逝世）曾经取得过指挥瓦格纳歌剧的辉煌成就，但他的正式

录音仪为我们留下了这套《纽伦堡的名歌手》。1953 年拜罗伊特音乐节上，约胡姆指挥了《特里斯坦与伊索尔德》（有非正式的录音），1954 年指挥了《罗恩格林》（有非正式的录音），和《汤豪瑟》，以及 1971 和 1973 年两次的《帕西法尔》。另外，他还在世界各地的歌剧院里广泛地指挥上演了瓦格纳的歌剧巨作，从而构成以他对于德奥作品权威阐释的一部分。



尤金・约胡姆

在这套《纽伦堡的名歌手》中，约胡姆将它处理成了一出色彩清澈、典雅精致的、十分注重 Singer 的歌剧（而 Meister 或 Master 的意味似乎已不太重要了），剧中人物均在唱功上均有着不同凡响的全力出演。其中最为夺目的就要数（当今最红的）男高音歌唱家、西班牙的普拉西多・多明戈（1941 年生于马德里）、男低音歌唱家费舍尔——迪斯考（1925 年生于柏林）和瑞典女高音卡特琳娜・莉根查（1937 年生于斯德哥尔摩）了。

正值壮年的多明戈用纯正的美声男高音演唱瓦尔特一角，使他所有的唱段十分的迷人和传情，他那高亢、明亮、华丽、甜美的嗓音在欣赏的意义上超过了其他的瓦尔特演唱者。以多明戈特有的声线在录音室中潜心演唱瓦尔特的唱腔，其结果对于熟悉他的爱乐者们都是应该能够想像得到的，这是最为动听的瓦尔特（多明戈未在拜罗伊特登台实在可惜，以他的条件赶超杰西・托马斯应不成问题）。费舍尔——迪斯考也在萨克斯的演唱中表现出了最高的技艺。他曾在 1954 年拜罗伊特音乐节上演唱过沃尔夫拉姆（《汤豪瑟》，约瑟夫・凯尔伯特指挥），



迪斯考与多明戈在录音现场



约胡姆与多明戈在录音现场

以及1956年的阿姆弗塔斯(《帕西法尔》,克纳佩布施指挥),并以此暂露头角。而现在,费舍尔——迪斯考已是演唱舒伯特、舒曼艺术歌曲的伟大的歌唱家,同时他也在瓦格纳歌剧角色上有着许多令人赞叹的成就(他在许多唱片中录制过瓦格纳的男低音角色)。他在这套《名歌手》中的演唱具有极高的欣赏价值。

女高音莉根查1971年在拜罗伊特首次登台就以布伦希尔德一角而大获成功,翌年又在科文特花园演唱了森塔(《漂泊的荷兰人》),而在大都会的首演则是《费德里奥》中的莱奥诺拉(贝多芬作曲),之后在拜罗伊特和维也纳演唱的伊索尔德也博得了极大的好评。像她的前辈伯尔吉特·尼尔森一样,她对德奥歌剧有着天赋的才能,其中尤以瓦格纳见长。莉根查也是属于“大嗓音”的女高音,在演唱埃娃时绰绰有余。她尽量将声音调整到了柔和的程度,使埃娃的唱腔和声音不至于唐突。

撇开《纽伦堡的名歌手》在艺术精神上的纷争不提它的音乐还是蛮可听的,尤其是合唱曲。要想尽情地享受其音乐与唱腔之美,这套《纽伦堡的名歌手》便不得不听了。



卡特琳娜·莉根查

（七）《尼伯龙根的指环》——舞台庆典剧“前夕及三日剧”

前夕剧（序剧）　《莱茵的黄金》
第一日剧　《女武神》
第二日剧　《齐格弗里德》
第三日剧　《诸神的黄昏》

《尼伯龙根的指环》的故事是以中世纪德国的民间叙事诗为素材的，作者不详。在它形成的过程中又加入了一些别的神话传说，乃至十二和十三世纪由巴伐利亚或者奥地利的民间诗人加以整理而成的。齐格弗里德和布伦希尔德这两个神话人物，在古老的神话故事《埃达》（Edda）中曾经出现过。至于众神之王沃坦则据说是出自北欧的神话传奇。



《尼伯龙根的指环》传奇绘画



瓦格纳像（晚年时期绘）

理查德·瓦格纳同时还参考了其他的一些传说故事，最后依照他的风格整理、创作成了戏剧脚本。

1848年4月完成《罗恩格林》之后的11月，瓦格纳就草拟了《齐格弗里德之死》的脚本草稿，1851年5月初在苏黎士流亡期间写出了部分乐曲草稿。后来考虑到戏剧尽可能的连贯性，于是开始写作描绘英雄齐格弗里德前半部分的戏剧脚本《青年齐格弗里德》，并于5月29日完成。到了11月初，瓦格纳又感到为了能使人易于理解《指环》这样大规模的神剧，在《青年齐格弗里德》之前应该加上《女武神》，而且它还应该有一出序剧《莱茵的黄金》，于是瓦格纳暂停了《青年齐格弗里

德》的创作，开始着手并于1852年7月1日完成了《女武神》的戏剧脚本，11月又完成了《莱茵的黄金》的脚本。11月和12月，瓦格纳则继续为《青年齐格弗里德》和《齐格弗里德之死》写作脚本。1853年11月开始为《莱茵的黄金》谱曲，1854年1月14日完成以后立即进行管弦乐配器。6月28日至12月27日为《女武神》作曲，1856年3月完成。12月初着手为《齐格弗里德》(原来的《青年齐格弗里德》，现改为该名并沿用)作曲。1857年在为《齐格弗里德》作曲的同时，瓦格纳又因创作《特里斯坦与伊索尔德》和为完成《纽伦堡的名歌手》以及改写《汤豪瑟》等原因而暂停了写作。1861年《莱茵的黄金》钢琴谱出版，1862年出版了《尼伯龙根的指环》全剧的戏剧脚本。

1864年3月，巴伐利亚国王路德维希二世要求瓦格纳尽快完成《尼伯龙根的指环》的创作，但他却先完成了《纽伦堡的名歌手》之后，一直到1869年才重新提笔为《齐格弗里德》谱曲。其间，1865年出版了《女武神》的钢琴谱。1871年2月完成了《齐格弗里德》，5月12日瓦格纳宣布将在1873年夏季建成"拜罗伊特节庆剧院"，8月份出版了《齐格弗里德》的钢琴谱。

1872年5月22日举行了拜罗伊特节庆剧院的奠基仪式，7月22日完成了《诸神的黄昏》(原来的《齐格弗里德之死》，现改为该名并沿用)的音乐设计稿。1873年出版了《莱茵的黄金》总谱。节庆剧院未能如期竣工。1874年11月出版了《女武神》的总谱，23日完成《诸神的黄昏》音乐创作。《尼伯龙根的指环》全剧历时26年的创作至此大功告成！随后于1875年出版了《诸神的黄昏》钢琴谱，1876年1月出版了《齐格弗里德》的总谱，1876年8月最后出版了《诸神的黄昏》总谱。



阿玛丽·玛特娜首唱布伦希尔德

1876年夏季，在拜罗伊特节庆剧院的竣工典礼上，汉斯·李希特亲自指挥首演了《尼伯龙根的指环》全剧：8月13日《莱茵的黄金》、14日《女武神》、16日《齐格弗里德》和17日《诸神的黄昏》，首演取得了极大的成功。此前，由于国王路德维希二世的命令，在违

反瓦格纳意志的情况下，曾于1869年9月22日在慕尼黑宫廷剧院，单独公演了《莱茵的黄金》，而《女武神》也在大致相同的情况下，于1870年6月26日举行过首次公演。



弗兰茨·贝茨首唱沃坦

序剧《莱茵的黄金》：

剧中主要人物：

沃坦——众神之王　男中音

当纳——雷神　男中音

弗洛——幸福之神　男高音

洛格——火神　男高音

弗丽卡——沃坦之妻　婚约女神　次女高音

费赖娅——弗丽卡的妹妹　美丽和爱情女神　女高音

埃尔达——智慧女神　女中音或女低音

阿尔贝里希——尼伯龙根的侏儒　男中音

米梅——阿尔贝里希的孪生弟弟　尼伯龙根的侏儒　男高音

法索特——巨人　男中音

法弗纳——法索特的弟弟　巨人　男低音

沃格琳德——莱茵河的少女　女高音



汉斯·李希特



“绿冈”上的拜罗伊特节庆剧院

韦尔贡德 ——莱茵河的少女 女高音
弗洛希尔德——莱茵河的少女 次女高音
故事发生在神话时代

剧情大意：
(第一场，前奏曲) 莱茵河底，乐声逐浪高，三位莱茵少女在随波嬉戏……尼伯龙根的侏儒阿尔贝里希从阴暗的深处爬了出来，他表示愿与少女们和睦相处，一道金光照亮了河底，他问那是什么？少女们说，那是“莱茵的黄金”，谁要是能用它打造一枚“指环”他就可以统治整个世界，但他首先得抛弃爱欲。阿尔贝里希趁她们不备偷走了黄金，便立刻消失得无影无踪。莱茵的少女们在一片黑暗中听见他的声音：“我把光亮给你们熄灭，把黄金从礁石上取走，去铸造一枚复仇的指环。河水能听清，我诅咒爱情！”



“莱茵三少女”与“黄金”

(第二场) 波浪升腾为云雾，天空逐渐晴朗，在莱茵河畔山顶的空地上。黎明时刻，依稀可见远处高耸入云的沃尔哈拉城堡。众神之王沃坦和妻子弗丽卡从睡梦中苏醒，他们在赞颂着诸神的荣光和城堡的庄严。弗赖娅被巨人二兄弟追赶着跑到了这里，因为二兄弟建成了沃尔哈拉城堡之后，依照在弗丽卡面前订立的契约，他们将拥有美丽和爱情女神弗赖娅。雷神当纳、幸福之神弗洛正要进行阻挡，火神洛格阴险地出现了。他说只有那神奇的“莱茵的黄金”才比美女更宝贵，阿尔贝里希已将它偷走。沃坦在洛格的引导下，穿过升腾着烟雾的洞穴去寻找黄金……。

(第三场) 在尼伯龙根人居住的地下洞穴中，阿尔贝里希命令弟弟米梅用“莱茵的黄金”打造一



尼伯龙根的地下洞穴

枚指环和一个魔法隐身盔，但米梅打好后不愿交给他，兄弟二人发生了争执。沃坦与洛格从“上界”来到了“下界”，见到米梅在地上呻吟。洛格诡计多端地诱使得意的阿尔贝里希就擒而夺下了隐身盔。这时从洞里传出了尼伯龙根人打铁的声音。



诸神进入沃尔哈拉城堡

(第四场) 沃坦与洛格押着阿尔贝里希从“下界”来到了“上界”。沃坦不顾一切地夺下指环，而阿尔贝里希则诅咒道“谁掌握指环就叫谁死去！”巨人二兄弟同意诸神用财宝来换取弗赖娅，最后还要加上指环和魔法隐身盔。智慧女神埃尔达劝告沃坦说，它们已受了诅咒，沃坦听后对它们的魔力感到震惊。法弗纳击倒法索特并夺走了指环和隐身盔。当纳站在巨大的岩石上抡起锤子呼唤雷雨，弗洛则在空中挂起一道彩虹桥直通沃尔哈拉城堡。诸神被这壮丽的景色所吸引，并默默地为这新建的城堡祝福。在沃坦的带领下“诸神进入了沃尔哈拉城堡”。三位莱茵少女从河底发出了思念黄金的歌声。

第一日剧《女武神》

剧中主要人物：

齐格蒙德	——武士	男高音
齐格琳德	——齐格蒙德的孪生妹妹	女高音
洪丁	——齐格琳德的丈夫　武士	男低音
沃坦	——众神之王	男中音
弗丽卡	——沃坦之妻　婚约女神	次女高音
布伦希尔德	——沃坦与智慧女神埃尔达的女儿　女武神之一	女高音
女武神八姐妹	——沃坦与埃尔达的女儿	女高音和女中音

剧情大意：

前奏曲　描写暴风雨的音乐

第一幕(第一场)　洪丁的家中

人困马乏的齐格蒙德急切地闯进洪丁的家中来找水喝，洪丁的妻子齐格琳德给他倒了一碗水，二人随后长久地用深情的目光互相凝视着。



“齐格琳德”与“齐格蒙德”

(第二场)　洪丁走了进来，三人坐下闲谈。他吃惊地发现来人和自己的妻子长得一模一样！齐格蒙德向主人叙述着自己的身世和遭遇。他说自己是一个被哀愁困扰的人，原来有一个孪生妹妹，因为和仇家作战，使自己家破人散，成了一个孤苦伶仃的人。有一天，他看见一个少女被人逼婚而拔刀相助，后因寡不敌众而逃到了这里。洪丁这时明白这位不速之客正是自己要找的敌人。他答应齐格蒙德今晚可以在家借宿，但明天一定要与他决斗！呆坐在一旁的齐格琳德此时已对这位陌生人升起了无限的爱意，她趁洪丁不备在他的酒杯里放了蒙汗药，当她给他送去的时候向齐格蒙德暗示了一下旁边一颗树上的某个地方。

(第三场)　这时只剩下齐格蒙德一个人，他想起了父亲(其实就是沃坦)预言他将得到的那口宝剑。齐格琳德悄悄地来到了他的身边，她指着插嵌在树上的宝剑，同时述说着自己被山贼劫持强迫与洪丁成婚的事：在婚礼上，一个奇异的老人(指沃坦)来到这里把它插在了树上，并预言谁能拔出宝剑谁就是它的新主人。“至今都不能拔出来的宝剑将在你的手上实现！你就是我的朋友！我希望你能为我复仇！”。春风吹开了屋门，皎洁的月光折射在他们的身上，同时也映满了整个屋子。齐格蒙德满目柔情地来到了她的面前，“严冬涌退，如浪如潮，春天来了，春影在柔光中闪耀。爱情使妹妹的诱惑难以回拒，春天已向爱情飞去……”。齐格琳德此时则已完全陶醉在难以抑制的情感冲动之中，“你就是严冬天寒地冻的日子里、我渴望已久的春天，你眼中的火焰在我面前炽燃，我就是恋慕你的齐格琳德，你的亲妹妹，你已经拥有了她，你同样也将拥有了宝剑！”齐格蒙德听后以一种近似狂热的激情从树上奋力拔出宝剑并将齐格琳德拉到身边说道：“你是你哥哥的妹妹和妻子！瓦尔宗种族的热血已经沸腾不已！”。

第二幕(第一场)荒凉的岩石山上

激烈的前奏曲过后，沃坦和他最疼爱的女儿布伦布尔德站在山上，他不无担忧地告诉她，要在即将开始的战斗中竭力保护齐格蒙德。沃坦由于辩不过婚约女神弗丽卡，最终答应将惩治乱伦的齐格

蒙德兄妹。

（第二场） 布伦希尔德向沃坦询问其中的缘由，沃坦便向她讲起了以前的往事：智慧女神埃尔达曾忠告过他那个指环将使诸神衰败，他便想将武士们召集到沃尔哈拉城堡来抵御可怕的预言。他对埃尔达爱的结果就是生下了九位女武神，而又渴望权力的动机使他"锤炼"出了一个齐格蒙德，现在正指望他来熄灭诸神的灾难。可如今不得不按弗丽卡的要求去做，唯一能够保护齐格蒙德的就是我留给他的那口宝剑！

（第三场） 布伦希尔德失魂落魄地独立在山上逡巡，远远地望见齐格蒙德兄妹二人正向这里走来。哥哥向妹妹发誓要永远保护她不受伤害，并安抚着她那被洪丁玷污的心灵创伤。感情极度兴奋、身体极度虚弱的齐格琳德昏迷了过去，齐格蒙德把她的头放在自己的膝上，静静地、静静地望着她。



告诫齐格蒙德

（第四场） 布伦希尔德前来告诫齐格蒙德说齐格琳德注定要在这个世界上生活，他一听此言，当下决定不去沃尔哈拉城堡，宁可死去也要与妹妹（妻子）在一起。布伦希尔德情急之中向他吐露"授剑与你的人，将要给你以死亡！"齐格蒙德则无动于衷。他与齐格琳德誓死相守一起的真情终于感动了布伦希尔德。



女武神姐妹

（第五场） 齐格琳德被雷鸣和闪电惊醒之后，发现远处的空地上齐格蒙德正与洪丁拼杀在一起，她焦急地大声喊叫着。布伦希尔德及时地赶到了，她用盾牌拥住齐格蒙德使他能向洪丁进攻。就在这一瞬间，天空放出红光，沃坦迅疾地出现在他们面前，他一抬手用长矛击断了齐格蒙德的宝

剑，而洪丁趁机一枪刺进了齐格蒙德的胸膛。见此情景，齐格琳德再次昏倒在地，幸而布伦希尔德快速地救她上马并转眼间消失了踪影。履行了"契约"的沃坦高声叫道："告诉她（弗丽卡）！沃坦已履行了誓言！"他轻蔑地一挥手，洪丁立即倒地身亡。"还有布伦希尔德，我的马一定会追上你，无论你逃到哪里！"随后，他伴着雷鸣闪电飘逝而去。

第三幕（前奏曲） "女武神的骑行"！

（第一场）岩石山的山顶

八位女武神骑着肋生双翅的骏马在天上来回巡视，她们要把在战争中受伤的武士们送往沃尔哈拉城堡去。只见云雾中窜出一匹天马，马背上端坐着布伦希尔德，还有一个陌生的女子。她们围住二人问长问短，齐格琳德听到哥哥（丈夫）已死的消息而痛不欲生，无奈腹中已怀麟儿。布伦希尔德用"美的动机"给她增添了活力，接着把断剑交付给她："你要好好替孩子保管这把力量非凡的断剑，他会重新铸造它，将它挥舞在某一天。孩子的名字齐格弗里德，那意味着凯旋！"。"站住！布伦希尔德！"沃坦的喊声已越来越近。

（第二场） 沃坦粗暴地来到山顶，他不顾女儿们的哀求执意要找到布伦希尔德。而布伦希尔德情愿接受父亲的处治。恼羞成怒的沃坦宣布她已不再是女武神，一听此言，布伦希尔德绝望地倒在地上，八姐妹们也惶恐地各自散去……。

（第三场） 这时只剩下了沃坦与布伦希尔德父女二人，亲情使他们各自的情绪都平静了下来。布伦希尔德向父亲诉说着齐格蒙德兄妹二人令人心酸的爱情。为了不违抗父亲的决定，她愿意安睡在这岩石山上，但她请求父亲用烈火将她围绕："第一个发现我的男人必能勇敢地穿越烈火，而我也愿把自己交给这样一个男人"。沃坦被女儿的泪水所打动，他同意了她的要求，并抱起她，在她的眼上吻了一下，然后把静静安睡的布伦希尔德轻轻地放在地上。他用盾牌把她盖住，并向她唱起了"告别之歌"。随即，沃坦威武地操起长矛呼唤火神洛格，命他用魔火把这方土地环绕，并发下咒语"惧怕我手中长矛的人，不得踏过



沃坦与布伦希尔德的告别

这片火海!”一切作罢,沃坦悲伤地望着魔火中的女儿,一步一回头地消失在远方……。

第二日剧《齐格弗里德》

剧中主要人物:

齐格费里德	——齐格蒙德与齐格琳德的儿子	男高音
米梅	——阿尔贝里希的孪生弟弟 尼布龙根的侏儒	男高音
阿尔贝里希	——尼伯龙根的侏儒	男中音
漂泊的旅行者	——乔装改扮的沃坦	男中音
大蛇	——由巨人法弗纳变化而成	男低音
埃尔达	——智慧女神	女中音或女低音
布伦希尔德	——	女高音
森林鸟	——	女高音

剧情大意:

前奏曲　以“尼伯龙根”、“指环”、“宝剑”等动机组成的一段乐曲。

第一幕(第一场)森林的洞穴中

米梅正在铸剑(虽已铸好了几次，但都被齐格弗里德给弄断了)。他已把齐格弗里德养育成人，现在则盼望着他能去征服已变成大蛇的法弗纳，继而重新为自己夺回指环和隐身盔。为了这个目的，他必须将那把断剑尽快铸好。齐格弗里德从外面走了进来，看到米梅还没把剑铸好，便任性地对他说了些难听的话。这使米梅十分伤心，他竟委屈地哭了。后来他向齐格弗里德讲起了往事：他曾在一座树林里救了一个女人，她叫齐格琳德，在她生下了一个男孩以后就悲惨地死去了。这个男孩就是你——齐格弗里德，还有这口断剑，而你父亲的名字却没有留下。听了这番话，齐格弗里德没有相信，米梅则十分绝望地坐倒在地。



铸剑之歌

(第二场)　沃坦扮成漂泊的旅行者进入洞穴中，他提出要借宿一宵，并表示可以用回答三个问题来作为酬谢。米梅沉吟了一会儿后同意了,他思索了一下,提出了第一个问题：地下住着什么种族的人?沃坦回答：尼伯龙根(尼伯龙族)！地上住着什么种族的人?变成大蛇的法弗纳！他在守护着

法宝！天上住着什么种族的人？统治沃尔哈拉城堡的众神之王沃坦！米梅十分震惊于他的回答，他怀着不安的心情想请旅行者尽快离去。但旅行者也要向他提出三个问题，而且他必须要回答。虽是至亲但却以仇相向的是什么种族的人？瓦尔宗人！齐格弗里德是最刚强的瓦尔宗人！要夺回法宝的人将用什么样的剑？诺通剑！谁能将诺通断剑重新铸好？米梅无言以对。沃坦告诉他，只有不知道畏惧的英雄才能将它造好！

（第三场） 沃坦扮作的旅行者走后，米梅茫然若失地跌坐在地上。这时，齐格弗里德雄赳赳地走了进来，并催促米梅快点铸剑。米梅联想到那个漂泊的旅行者的问题，猛然间想到了自己身上：难道这是个预言吗？我不知道！当他面对齐格弗里德时，似乎感到了某种不祥。他解释着恐惧的含义，并用火来形容，再用大蛇来作比拟，但齐格弗里德就是不知道什么叫恐惧！他以为米梅在磨洋工，便没好气儿地拿起断剑，烧旺了炉火，抡起了铁锤，一边热火朝天地干了起来，一边激动地唱起了"铸剑之歌"！米梅不信他能将剑造好，心里则又盘算着如何杀掉法弗纳（大蛇）夺回法宝。叮叮当当的锤声突然停止，诺通剑的赞歌嘹亮地唱起！齐格弗里德已将宝剑打造完毕，正挥舞着它在那里高歌！米梅起初不信，他手起剑落，砍断了铁砧！眼前的齐格弗里德，这个不知畏惧的英雄和这口神奇的诺通剑，使米梅再次跌坐在地上。

第二幕（第一场）森林深处的一个洞穴

米梅的孪生哥哥阿尔贝里希正躲在一旁准备从大蛇法弗纳手中夺回法宝。漂泊的旅行者也悄悄地来到了这里。阿尔贝里希立即认出了从他手里夺走法宝的沃坦，便从暗中跳将出来欲与他争执。沃坦则告诉他，米梅将领着一个少年来到这里杀死大蛇，应该将这件事通知大蛇。为了夺回法宝，阿尔贝里希前去提醒大蛇，而法弗纳全然不理会。沃坦见状便独自悄然离去了，阿尔贝里希无奈只得再次躲到暗中监视着大蛇盘踞的洞穴。



齐格弗里德斩杀法弗纳

（第二场） 黎明时分，米梅领着齐格弗里德一起来了，他为了让他明白什么是恐惧而特地来找大蛇，可齐格弗里德依然不知何为恐惧。米梅没完没了的唠叨使他心烦意乱，他将他撵到了老远。当齐格弗里德一人在森林中陷入深

思时，他怀恋起了父母，并憧憬着一位美丽的妻子。逐渐明亮的阳光使清新的早晨降临在这片神奇的地方，“森林在窃窃低语”，他做了一支小笛，和着晨曲吹响。因为模仿不好小鸟的歌唱，他索性扔了小笛而吹响了号角！雄壮的“齐格弗里德的动机”惊醒了大蛇法弗纳，他探出长得可怕的身子对他进行恫吓，可浑然不觉危险的少年还在向他询问自己的身世怎样。大蛇不断的恫吓竟惹烦了齐格弗里德，他拔出宝剑将大蛇的心脏刺穿！当他拔出诺通宝剑时，蛇血把他的手臂烫伤，他用嘴去吸吮伤处竟由此听懂了鸟儿的话语。森林鸟告诉了他有关指环和魔法隐身盔的法力，他向鸟儿致谢后便走进了洞穴。

（第三场） 米梅又回到了洞口，他来到大蛇法弗纳的尸体旁边阿尔贝里希又从暗中跳将出来，二兄弟激烈地争执着法宝的归属。手拿指环和隐身盔的齐格弗里德从洞中出来了，吓得阿尔贝里希慌忙逃窜而不知去向，森林鸟则提醒少年要注意米梅！在米梅恶意地纠缠中，齐格弗里德将他砍翻在地。森林鸟快乐地飞来并告诉他说：“最美丽的女子在高高的岩石山上沉睡，周围烈火熊熊。你穿越烈焰唤醒你的新娘，布伦希尔德就属于你啦！”。少年兴奋地回答“你为我把道路指引，无论飞向何方我都前往！”

第三幕（第一场）岩石山脚下的荒野

沃坦找到埃尔达，他们想起了女儿布伦希尔德。沃坦希望齐格弗里德能娶布伦希尔德而为诸神带来吉祥，可埃尔达却预言他俩将从尼布龙根的诅咒中得到解放并最终归还“莱茵的黄金”。沃坦又感到了不祥。

（第二场） 齐格弗里德在森林鸟的引导下路经此地，鸟儿因恐惧不知飞向何方，沃坦趁机询问少年为何能听懂鸟儿的言语、为何杀死大蛇和宝剑被谁人铸好？少年急于赶路而无心回答，沃坦便向他讲起山顶魔火的可怕。不知畏惧的齐格弗里德当然想象不到什么是害怕。无奈沃坦手持长矛将他拦住，而少年一剑便将神矛砍断。沃坦手拿断矛心中却泛起了喜悦——他女儿的新郎、这勇敢的人终于盼到了。少年手持宝剑、吹响号角继续向山顶前进。



“布伦希尔德”与“齐格弗里德”

（第三场）岩石山的山顶



岩石山顶暂时的告别

洛格那神奇的魔火渐渐衰落并升腾为美丽的彩云，英雄齐格弗里德昂然登上山顶，天空也随之晴朗。他揭开盾牌，不禁为美丽的布伦希尔德所吸引，轻轻的一声呼唤使这位昔日的女武神，今日纯洁的新娘从长久的沉睡中苏醒！“我曾永恒，我今永恒，永恒处在相思的甜蜜里！”，“醒来吧，少女！欢笑与生活、最最的欢乐，属于我和你！”。

第三日剧《诸神的黄昏》

剧中主要人物：

齐格弗里德——		男高音
贡特尔	——吉比孔人的首领	男中音
哈根	——贡特尔同母异父的弟弟、阿尔贝里希的儿子	男低音
阿尔贝里希——	尼伯龙根的侏儒	男中音
贡特鲁妮	——贡特尔的妹妹	女高音
布伦希尔德——		女高音
三位莱茵少女		
三位命运女神		

剧情大意：

序幕，女武神的岩石山顶

三位命运女神在编织着黄金绳索，同时互相谈论着诸神的命运和遭遇，而且她们越来越感到了沃尔哈拉城堡的危机。突然之间，命运金索不可思议地断了，这一极大的不祥使女神们感到自己的预言即将要实现，她们都默默地低着头，缓缓地消失在一片茫茫之中。随着天光逐渐放亮，相亲相爱的齐格弗里德和布伦希尔德双双携手迎着朝霞走了出来，柔情蜜意在他们的心中荡漾：“但愿我能成为你的心灵”，“我的英勇气概就受到你这个心灵的鼓舞！”，“布伦希尔德甘愿像圣火一样永远燃烧在你的胸膛！”，“我最最亲爱的，我不得不把你留在我这里——留在神圣不可侵犯的烈火的保护中！”齐格弗里德将尼伯龙根的指环套在了她的手上，布伦希尔德也将她作女武神时的那匹天马送给了他。为了继续神圣的事业，齐格弗里德与布伦希尔德作了暂时的告别，翻身上马。为了寻找吉比孔人，齐格弗里德拿起宝剑、吹响号角，

满怀豪情“走马赴莱茵”。

第一幕(第一场)莱茵河畔的吉比孔宫殿

贡特尔、哈根和贡特鲁妮正在这里盘算着各自的计划。身为首领但无勇无谋的贡特尔希望得到布伦希尔德，狡猾奸诈的哈根则想使齐格弗里德娶贡特鲁妮为妻，而二人共同的目的是要得到指环和隐身盔，以使吉比孔人能够统领天下。贡特鲁妮怀着少女的娇羞，在一旁暗恋着英雄齐格弗里德。

(第二场) 齐格弗里德沿着莱茵河飞马行至此处，他走进了宫殿，受到了主人们的迎接。贡特尔愿以国土和臣民作为交换，让齐格弗里德报之以法宝。齐格弗里德却说隐身盔还在，而指环则已给了他最心爱的女人了。一心想得到齐格弗里德的贡特鲁妮则捧着放入迷药的酒杯递给了英雄。当英雄喝下之后顿时全然将布伦希尔德忘记，而面对眼前的贡特鲁妮却燃起了爱欲。贡特尔趁机对他说，只要能将他从烈火中救出的女人给他，他便答应让妹妹嫁给他。看着发生的这些事，阴险的哈根在一旁暗中嘲笑着三人，心里则庆幸“计划”将会实现。齐格弗里德在迷药的作用下与贡特尔结下兄弟之盟后，当即动身去寻找尼伯龙根的指环。

(第三场)女武神的岩石山顶

布伦希尔德一边等待着心上人，一边在仔细端详着指环。远方传来雷鸣，闪电在阵阵发光，乌云越来越近，女武神瓦尔特劳德呼啸而至。姊妹相见分外亲热，可瓦尔特劳德却为她带来了坏消息。布伦希尔德为了对齐格弗里德的爱情拒绝遵从父亲沃坦的命令，她宁愿为爱献身也不愿向莱茵少女交归“尼伯龙根的指环”。一阵雷雨，女武神扬长而去，山谷中传来了“英雄的号角声”。头带隐身盔的齐格弗里德重回岩石山，他已经把布伦希尔德忘得一干二净，为了尽自己的“兄弟之谊”，他粗暴地从她手上夺下了指环，并把诺通宝剑插在地上发誓——要为结拜兄弟坚守信义。布伦希尔德被巨大的痛苦折磨得立刻昏倒，而响亮的“布伦希尔德的动机”使人听来苍凉、悲壮!

第二幕(第一场)吉比孔宫殿外的庭院中。

月光中，哈根倚着柱子沉睡。在梦中他见到了父亲阿尔贝里希，他告诉他说，诸神的力量已被齐格弗里德夺去因而正在走向衰败，必须夺回指环才能挽救一切，他之所以生下哈根就是要造就一位有智谋的、比英雄更英雄的男儿!

(第二场) 天光放亮，齐格弗里德兴冲冲地走来，哈根也从梦中惊醒。齐格弗里德向来到的贡特鲁妮和哈根表述“战功”，而贡特尔也同布伦希尔德从远方乘船而来。



哈根、布伦希尔德与
贡特尔的协约

（第三场） 哈根为了父亲神圣的使命，鼓足勇气威武地走上岩石，伴着雄壮的号角高声地召唤着他的臣民。那惊天动地的号声强烈地宣布着战斗的命令，臣民如潮水般涌到了殿前。哈根面向众人宣布将要举行一场婚礼，莫名其妙的臣民随之喧闹了起来。

（第四场） 贡特尔扶着布伦希尔德、齐格弗里德挽着贡特鲁妮来到大众中间接受着他们的祝福。脸色苍白的布伦希尔德看见若无其事的齐格弗里德不由怒火上升，她发誓要向诸神复仇！但为了忠贞的爱情她还是向大家表白齐格弗里德是自己的丈夫。面对骚动的人群，狡猾的哈根让神志不清的齐格弗里德按住他的长枪发誓——他与这个女人无关。齐格弗里德挽着贡特鲁妮返回宫殿，臣民们再次向他们发出祝愿。

（第五场） 贡特尔心情十分不快，哈根过来安慰布伦希尔德说："你受了骗"。并愿帮她向负心之人复仇！"齐格弗里德能够勇猛地战胜任何对手而绝不会退却，因为他不能把脊背朝向对手"！哈根立刻意识到要想杀死齐格弗里德就必须从背后捅他一枪。欢乐的人们重新涌到庭院，他们抬着喜气洋洋的齐格弗里德和贡特鲁妮放声歌唱。无奈之中的布伦希尔德被披上了新娘的婚纱，庆祝婚礼的号角使她肝肠寸断，贡特尔过来搀着她走向新房，哈根则在一旁冷眼观望，只有不知内情的臣民仍然在纵情高唱。



刺死齐格弗里德

第三幕（第一场）莱茵河畔

三位莱茵的少女在河面来回游荡，她们惦念着"莱茵的黄金"不知今在何方。齐格弗里德追逐着猎物来到了这里，少女们一起向他讨还指环，并说指环将毁灭一切诸神和他自己，除非他能将指环送还莱

茵少女们收藏。不知恐惧的齐格弗里德听罢此言反而拒绝交出指环。少女们又向他预言，将有一位崇高的女性今天就会将“尼伯龙根的指环”交还莱茵河。

（第二场） 哈根、贡特尔和吉比孔的人们纷纷上场。狡猾的哈根敬了齐格弗里德一碗酒，里面的魔药又使他逐渐恢复了记忆。在指环、宝剑、大蛇、森林鸟的动机中，齐格弗里德讲述着自己的身世。两只乌鸦飞过与齐格弗里德交谈，哈根急忙问他如何能懂鸟语，当齐格弗里德转身去望乌鸦的一刹那，哈根凶狠地一枪刺进了他的脊背。“这是乌鸦叫我向你复仇！”贡特尔和众人跪在齐格弗里德的身边为英雄悲伤着祈祷，而后将他抬起，伴着“齐格弗里德的葬礼进行曲”缓缓地朝吉比孔宫殿走去。此时的莱茵河上浓雾弥漫，一片死寂。



布伦希尔德与齐格弗里德同归于尽



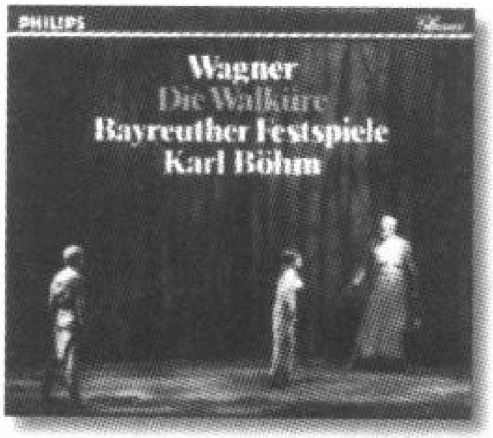
莱茵少女夺回黄金

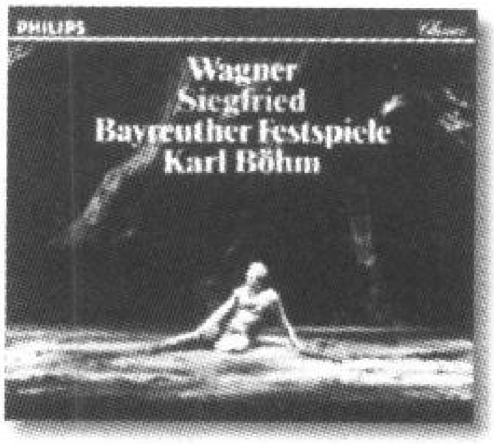
（第三场）夜晚，吉比孔的宫殿，月光照亮了莱茵河

贡特鲁妮正在焦急地等待着齐格弗里德的归来，她并不知道哈根的阴谋。当她看见众人抬着英雄的尸体进来时不禁昏死过去。为了争夺指环，凶残的哈根竟然在殿上将贡特尔杀死，当他奔向齐格弗里德准备夺取指环时，英雄的手臂突然高高举起，哈根和众人被这突如奇来的一举吓得魂不附体。这时，布伦希尔德神情冷峻地走上殿来，对于眼前发生的事情她表现出了异常的冷静。她命众人在莱茵河畔堆起木柴，她来到英雄齐格弗里德的尸体旁抚摸着他的身躯，她轻柔地从他手上取下指环，她歌颂着英雄的勇敢和彼此的爱情，她诅咒着诸神的权欲，她要还与莱茵以纯洁的黄金。望着昔日的恋人在熊熊火堆上焚身，她预言着诸神行将末日的“黄昏”，她骑上爱马跳入火堆与英雄同归于尽！莱茵河水滚滚汹涌扑天盖地，哈根仍不死心于尼伯龙根罪恶的指环，妄图抢夺之时却











被莱茵少女拖入深深的河底。这时的指环则已成为莱茵那原本圣洁的黄金，它被三位少女永远地守护并福佑着苍生万世如意！大火腾腾窜上天际，沃尔哈拉那诸神的城堡也被团团包围，这一把布伦希尔德为爱而举起的火炬，将城堡和对诸神的复仇一并燃起！莱茵河水平静地流弋，莱茵的黄金永藏河底，“诸神的黄昏”顺应天意，爱情的力量竟能毁灭神祇！高洁的“黄金”唯有真情才能使“她”再现奇迹……。

1.PHILIPS 公司 420 325－2(14CDs)

演唱:希奥·亚当(沃坦)、沃尔夫冈·温德加森(洛格、齐格弗里德)、古斯塔夫·

内德林格(阿尔贝里希)、詹姆斯·金(齐格蒙德)、莱昂妮·瑞森内克(齐格琳德)、伯尔吉特·尼尔森(布伦希尔德)、埃文·沃尔法特(米梅)、约瑟夫·格伦德尔(哈根)

合唱及伴奏:拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团

合唱指挥:威廉·匹茨

指挥:卡尔·伯姆

艺术总监:沃尔夫冈·瓦格纳

录音:1967年7月拜罗伊特音乐节现场实况

浅析:

"在音乐材料的仓库里没有哪一个作曲家曾经奉献过很多东西,直到今天他们也从来没有这样想过。那些材料乃是广大人民群众的努力劳作才蓄积起来的。最伟大的作曲家往往是一个统一者、集中者或是一个综合者,而不是一个发明者。他们收集了他们所能找到的音乐语言和音乐成语,他们本身对和声的发现及音乐词语的新创,实在出力不是很大的。巴赫的赋格、贝多芬的交响曲之所以成为伟大作品,并非仅仅由于它们的一般结构,而是从每一个小节到另一个小节的行进都有着它的道理。过去如此,将来想必也是如此……,新的东西必定是从旧的发展而来,且与旧的有着不可分的关系。一位作曲家让他的作品达到听众的心灵和思想深处,那就不能一心一意地把时间全都放在去发明新的音乐语言上……,新的可以丰富旧的,但不能把旧的无保留地全然代替。"——《音乐艺术导论》,莫瑞斯著(英)。

《尼伯龙根的指环》就是这样一部由瓦格纳将他所能找到的音乐语言与"音乐成语"进行统一、集中并综合之后的一部作品(只不



卡尔·伯姆



希奥·亚当与尼尔森演出剧照

过它的篇幅实在是太长），虽然很长，但它仍旧是一部歌剧（瓦格纳称之为“音乐戏剧”和“舞台庆典剧”）。

瓦格纳这部宏篇巨制是迄今为止最长的西方古典歌剧，同时也是历代名家竞相演绎的一部最见功力的高难剧目（以往如此，想必将来也当如此）。举凡每位指挥家、歌唱家、歌剧导演，甚至是美工、灯光、音响、服装、道具、制景师们，几乎都对《尼伯龙根的指环》抱有一试身手的梦想。然而，由于作品实在是太过庞大、繁杂，其演唱也太过高、强、长、难，所以，能在《指环》上取得骄人战绩的人士，统统是那些少数最为杰出的艺术家们。

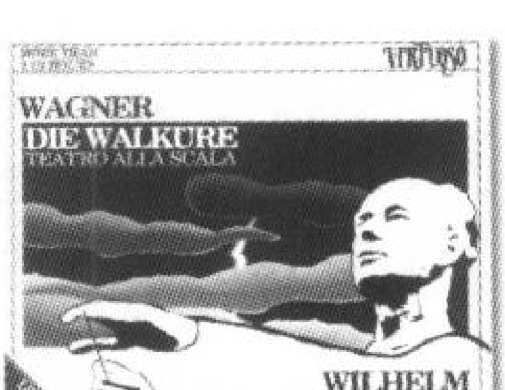
卡尔·伯姆在拜罗伊特音乐节上演的这出《指环》，以其 73 岁的高龄使这部巨作释放了“青春”的活力！在尼尔森、温德加森、詹姆斯·金、希奥·亚当等一大批瓦格纳巨星的通力合作之下，在拜罗伊特节庆剧院交响乐团的“拼力”配合下，使已入花甲之年的卡尔·伯姆最最闪亮！

我们可爱的大师令我们初听之时充满了许多困惑，但通过反复在片中寻找答案之后，我们似乎体味了他的用意——对于瓦格纳这一大套“与客观存在全然无关的音乐语言和戏剧情节”，最好的办法就是将音符“浪漫”起来！用《指环》的音符还制其自身，而不是被它所束缚！这样，我们差不多就可以解释伯姆这次狂放到险些失控状态的现场演出了。

1967 年拜罗伊特音乐节上，沃尔夫冈在兄长维兰德 1966 年去世后独立监制《尼伯龙根的指环》也促成了卡尔·伯姆这番“满座皆惊”的局面，虽然全剧唱片在 1973 年才发行，但它是诞生在拜罗伊特的舞台上，幸亏它被及时地捕捉，否则将永留遗憾。

这套《尼伯龙根的指环》曾经荣获 1973 年的日本录音学院大奖，其音效之佳令人惊异。









2.（意大利）VIRTUSO 公司 2697282/ 2699102/ 2699092/ 2699112（14CDs）

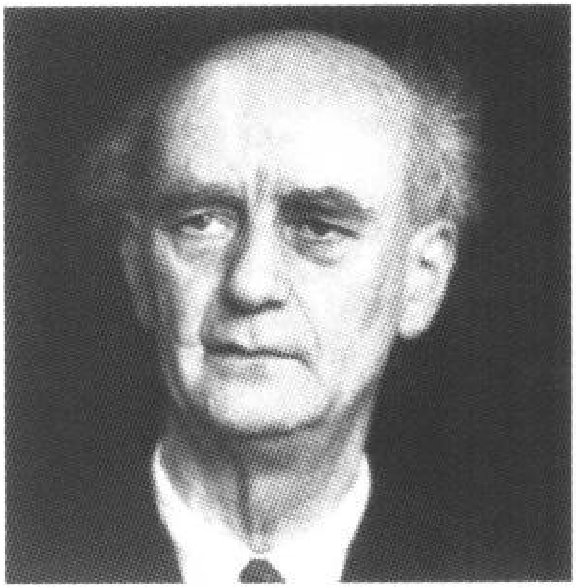
演唱：费迪南德·弗兰茨（沃坦）、希尔特·斯万霍尔姆（齐格弗里德）、马克思·洛伦茨（齐格弗里德）、阿罗依斯·佩内斯托弗（阿尔贝里希）、贡特尔·特里普托夫（齐格蒙德）、希尔德·康内茨妮（齐格琳德）、姬尔丝坦·弗莱格斯达德（布伦希尔德）、埃米尔·马克弗特与彼特·马克弗特兄弟（米梅）、路德维希·韦伯（哈根）
合唱及伴奏：米兰斯卡拉歌剧院合唱团与交响乐团
指挥：威廉·富特文格勒
录音：《莱茵的黄金》1950 年 3 月 4 日
《女武神》1950 年 3 月 9 日
《齐格弗里德》1950 年 3 月 23 日
《诸神的黄昏》1950 年 4 月 4 日
斯卡拉歌剧院现场演出实况，单声道

浅析：

在纳粹势力日益强大的黑暗日子里，富特文格勒曾经这样评论自己在祖国所处的位置：“绝不仅仅是为了帮助犹太音乐家保持他们的人格，更简单地说，是为了使音乐家仍为音乐家，使音乐仍为人们的希望。”这就是这位淡泊名利、为名利所苦却又荣誉加身的人，这就是富特文格勒个人的“秘密”。因为在那个年代，正像人们所说的——音乐是自由的“走私品”。战后，当富特文格勒被“解禁”的时刻，他已经承受了比其他任何音乐家都痛苦、都沉重的压力，因为在这位大师的身上，“德国”和“音乐家”是不可分离的！所以，对于这位德国的音乐家最大的“赦免”则莫过于恢复他演出的权利。正由于对富特文格勒的这一“赦免”，使他更加焕发出了前所

未有的艺术生命力！从现有的文献看，富特文格勒许多伟大的演出（有唱片录音的）就是在此后诞生的，其中就包括这次在米兰斯卡拉的《尼伯龙根的指环》现场录音。

1922年当富特文格勒出任柏林爱乐和维也纳爱乐常任指挥的时候，他的个人能力得到了极大的发挥。在两次世界大战期间（1922—1932），富特文格勒通过被英国的音乐团体提名为门德尔松传统大奖的获得者而受到了他们的赞赏，就像英国后来十分器重克勒姆佩雷尔一样，他们认为富特文格勒作为一名优秀的德国指挥家已经达到了他们所追求的理想境界——富特文格勒能够指挥贝多芬和瓦格纳的作品，同样他们认为克勒姆佩雷尔也是这样。所以在战后，英国E-MI为他们录制了许多唱片，而今这些历史资料已显得十分珍贵。



威廉·富特文格勒

贝多芬曾在他谈论音乐表演艺术时作过一个譬喻：尽管诗人在进行着他的独角戏（指作诗），或者说他力图通过一些有变化的节奏（指重点的词句的轻重读法）来达到诗人与诗作上的、诗人与听众之间的交流，但对于朗诵者来说，对于这首诗最精确的阐释必须要通过一些不同地方的、抑扬顿挫的变化表现出来，而这些“不同地方”和“抑扬顿挫”却是诗人不能通过任何标点来准确标出的，因为那样做对听众和诗人自已来说都将是一种冒险。由此我们可以推而广之，对于音乐作品而言，其首要是哪种朗诵风格最适合于音乐作品的表现，其中抑扬顿挫是必须的，而这又是在音乐作品中无法准确标明的。贝多芬这一段对音乐表演的阐述是对富特文格勒指挥风格最为准确的描述——他在不曲解音乐的基础上、在连绵起伏的曲调中，他不断



弗莱格斯达德
（饰演布伦希尔德）

地对一些“关键词句”进行着重点强调，而这些强调则是一位“朗诵者”自发的，而这些被强调的“关键词句”是由“朗诵者”自己寻找出来的，或者说是他认为理所当然的，这种方式我们现在称作是浪漫的、即兴的、主观的。而随着“朗诵者”每次在朗读时的不同感受，这种方式在同一首“诗作”(音乐作品)的处理上总是在变化着的。由此，让我们感觉这位“朗诵者”总没有一个一成不变的方式——这恐怕就是富特文格勒的指挥艺术!

在这出用四天时间指挥的《尼伯龙根的指环》中，我们充分领略了富特文格勒的主观即兴的浪漫方式，不言而喻，它肯定与上一次和下一次的方式不同……虽然唱片的录音十分古旧，但这丝毫不影响我们对“富氏方式”的领略。

剧中担任演唱的都是名噪一时的大牌明星，(而且这次全部使用德文原文演唱)像弗莱格斯达德、马克思·洛伦茨等，由于唱片中的人声录音比较突出，所以我们能够清楚地听到他们的全部声音。虽然这些已经成名的歌唱家均处在高龄，但他们的表演均有许多呈现白热化的段落。这些不多见的老一辈大师的现场演唱是不可不听的，这样的唱片(如果你是铁杆歌剧迷的话)是不应该不收的。但是，这套《指环》已不太容易找到了。











3.DECCA 公司 414 100－2(15 CDs)

演唱:乔治·伦敦与汉斯·霍特(沃坦)、沃尔夫冈·温德加森(齐格弗里德)、古斯塔夫·内德林格(阿尔贝里希)、詹姆斯·金(齐格蒙德)、雷吉内·克莉斯宾(齐格琳德)、伯尔吉特·尼尔森(布伦希尔德)、保罗·昆与杰哈德·施托尔茨(米梅)、高特洛勃·弗里克(哈根)、简·萨瑟兰(森林鸟)

合唱:维也纳国家歌剧院合唱团
合唱指挥:威廉·匹茨
伴奏:维也纳爱乐乐团
指挥:乔治·索尔蒂爵士
制作人:约翰·卡尔肖(John Culshaw)
录音师:高登·帕雷
录音:《莱茵的黄金》1958 年
《女武神》1965 年 10 月、11 月
《齐格弗里德》1962 年 5 月、10 月
《诸神的黄昏》1964 年 11 月
注:以上均录制于索菲大厅。

浅析:

DECCA 索尔蒂爵士的《尼伯龙根的指环》全剧是迄今为止唱片录音时代的第一巨制,其投入的人力、物力和财力乃至最终制造出的震撼力亦在伟大的录音时代中最为第一!——“当一项新的录音技术被研究出来的时候,它总是被最先用于录制那些最伟

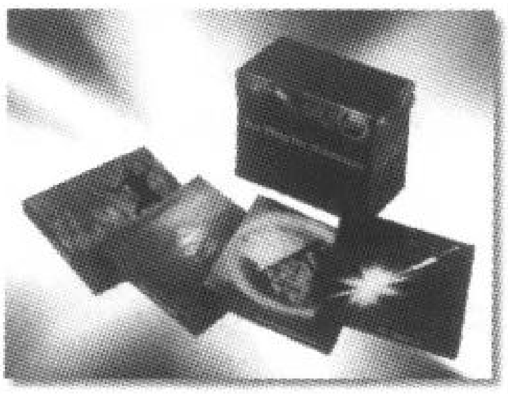


(前排左起)赫特、卡尔肖、索尔蒂和尼尔森

大的作品”，瓦格纳《尼伯龙根的指环》以其无限的魅力和最为重要的经典地位，使约翰·卡尔肖在五十年代末将最先进的音响技术和录音理念首先运用于它。在各个方面都安排停当之后，他亲自监制《指环》长达七年之久的录音工作，由于耗资过于庞大而使 DECCA 最终无奈地加入了宝丽金 PolyGram 唱片集团。1955 年美国 RCA 公司率先推出的双声道立体声唱片(LP)瞬间改变了国际唱片业的格局，DECCA、PHILIPS、DGG 等原先依赖于 EMI 提供母带的唱片公司纷纷独立单飞而自行投入唱片录音。当 1959 年《莱茵的黄金》以其清晰纯净的音质和逼真的演唱录音等全新姿态面世之时，其造成的声势可谓壮观。但是，国际各唱片公司的“战国时期”也即告开始。

DECCA 这部世界首套立体声的歌剧录音因瓦格纳《尼伯龙根的指环》无疑具有了至高的“说服力”！庞大的维也纳爱乐乐团混和着十分豪华的演唱阵容，极富质感的器乐和饱满的人声还有异常迅猛的动态，着实令当时的唱片爱好者们目瞪口呆了。他们听到了毫不扭曲的乐队音响，他们清楚地“看到”了尼尔森和温德加森的“交叉换位”以及维也纳爱乐的演奏摆位。当那犹如霹雳般的铜管“爆吹”之时，其声无不令人“心惊肉跳”。小提琴、大提琴分置左右，中提琴、贝司、木管、打击各组依次排开，其音场之宽深无不令人啧啧称奇。同时，出于《尼伯龙根的指环》里许多特殊音效的表现，DECCA 运用奇巧的录音技术将其混音得十分惟妙惟肖，在全剧自身充满戏剧性的场面之中平添了令人愉悦的趣味性。

指挥大师乔治·索尔蒂爵士面对这一史无前例的超大规模的唱片录音，则表现出了一个音乐统帅的风范！在充分研透总谱和构筑起全剧的理性结构以后，索尔蒂大师开始带领优秀的维也纳爱乐乐团按计划逐步实施。在总体上追求宽阔、磅礴的同时，细部的刻画也十分精致。虽然《指环》被长期封闭在录音室里慢慢的制作，但对于贯彻索尔蒂这一既定方针而言却是极其的精益求精。你恐怕指不出其间有什么不合理，你可能会感觉某些地方过于庄重和慢速，但请你好好想想，这是不是索尔蒂的一个精心安排呢？在《尼伯龙根的指环》各部剧作之中，瓦格纳在完全使用主导动机的宣叙调旋律进行对位交织线条的复调手法的同时，在和声上他把自然音和半音的手法也完全融合在一起，而调性(据学者分析)基本围绕降 D 来组织。但对于这部如此长度的作



新版《指环》，编号为 455 555-2(14 CDs)

品，其自身所具有的理性结构不可能凭人的耳朵听出来。所以，欣赏《尼伯龙根的指环》对于一般歌剧爱好者来说，其雄浑、强劲、激情万千的音乐和唱腔是最令人感动的，因为瓦格纳也是一位“制造”旋律的大师。所以用长时间来精雕细琢该剧，也有着很多的道理。

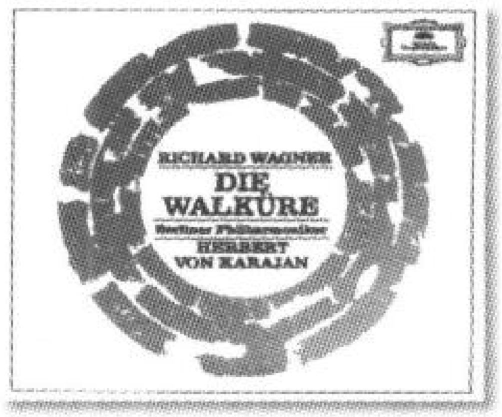
美国权威的“发烧唱片”杂志 TAS 曾将《莱茵的黄金》和《诸神的黄昏》选入榜单，据说后来又增选了《女武神》和《齐格弗里德》，可见这套《指环》的音效是多么的出众。为纪念索尔蒂爵士与 DECCA 合作 50 周年而重新包装发行的《指环》全剧，其低位的定价更加超值。其沿用首次发行时的唱片封面设计更能符合收藏者的心意。而其新版唱片的音质也有所提高则更会使收藏者们心喜。如果还未拥有此片者，你们应该尽快行动了。

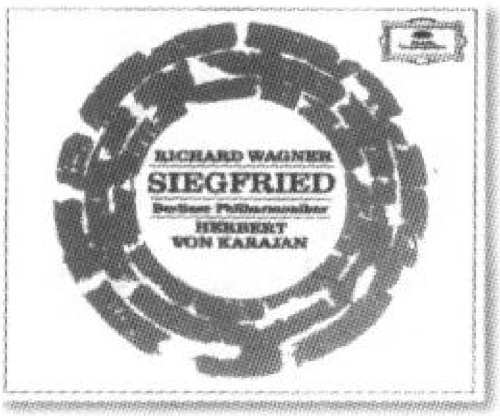


4.DGG 公司 435 211 – 2(15 CDs)

演唱：迪特里希—费舍尔·迪斯考与托马斯·斯特华德（沃坦）、杰西·托马斯









与黑尔格·布里奥特(齐格弗里德)、佐尔坦·克勒门(阿尔贝里希)、乔恩·维克斯(齐格蒙德)、贡朵拉·雅诺薇茨(齐格琳德)、雷吉内·克莉斯宾与希尔佳·德内施(布伦希尔德)、埃文·沃尔法特与杰哈德·施托尔茨(米梅)、卡尔·里德布施(哈根)

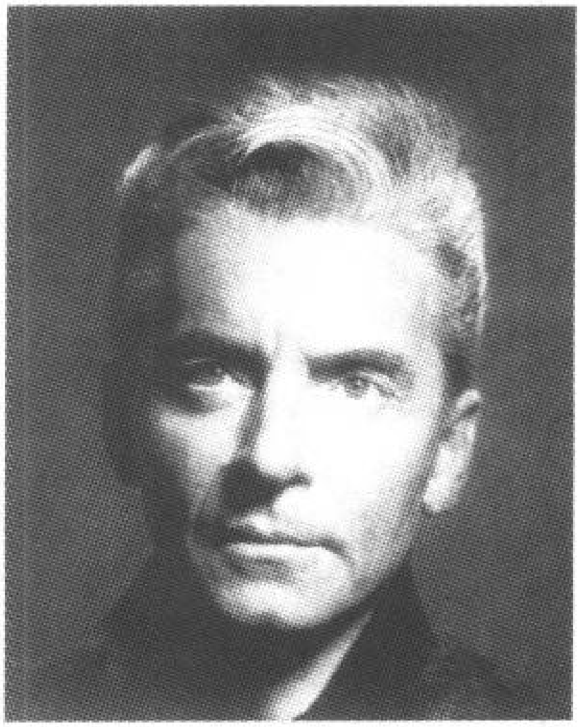
合唱:柏林德意志国家歌剧院合唱团

合唱指挥:瓦尔特·哈根——格罗

伴奏:柏林爱乐乐团

指挥:赫伯特·冯·卡拉扬

录音:《莱茵的黄金》1968年,《女武神》1967年,《齐格弗里德》1969年,《诸神的黄昏》1970年



赫伯特·冯·卡拉扬

浅析:

1946年,EMI公司伟大的唱片制作人瓦尔特·李格只身游说的成功,使得同盟国占领军总部提前解除了卡拉扬的演出禁令。感激之余,卡拉扬与EMI公司一下就签订了十年的专属合同。此后,卡拉扬作为战后德国音乐重建历程中最为举足轻重的一人,并逐渐享誉世界。当时的卡拉扬还不到40岁。

1951年,EMI公司成功地录下了卡拉扬在拜罗伊特音乐节上的演出实况,其中《纽伦堡的名歌手》以34张老78转套装唱片推出时曾引起过轰动。



在萨尔茨堡排演《莱茵的黄金》

1954年,卡拉扬接任已故大师富特文格勒出任柏林爱乐乐团指挥。1956年他又被聘为维也纳国家歌剧院指挥,其所属维也纳爱乐乐团随之也被纳入了卡拉扬的麾下。同时,卡拉扬又相继担任了英、法、意等著名乐团和各大音乐节的艺术指导之职,为此他便有了一个"欧洲音乐总指导"的雅号。

1959年,卡拉扬重新签约DGG公司(首次为DGG录音是在1938年)并开展了最为广泛的录音工作。1962年,卡拉扬指挥柏

林爱乐乐团录制的首套立体声版本《贝多芬九大交响曲》的唱片引起了轰动。1967年，卡拉扬创立了萨尔茨堡复活节音乐节，并在当年演出了瓦格纳的《女武神》。此后，为DGG录制全剧《尼伯龙根的指环》的工作便在音乐节的舞台上和DGG的录音室里同时展开了。

1967年至1970年的萨尔茨堡音乐节成了卡拉扬“练兵”的基地！已在拜罗伊特成名的瓦格纳歌唱家杰西·托马斯、乔恩·维克斯、费舍尔·迪斯考和托马斯·斯特华德等被招致了麾下，同时更有一批女歌唱家如贡朵拉·雅诺薇茨、雷吉内·克莉斯宾、希尔佳·德内施等投效帐前，再加上柏林爱乐乐团和柏林德意志国家歌剧院合唱团，卡拉扬俨然已经拉起了一支能与索尔蒂那套豪华阵容相媲美的一班人马。虽比不上索尔蒂动用伟大的萨瑟兰演唱“森林鸟”那样的气派，但严谨、求实的卡拉扬却也在角色上丝毫不逊于旁人！4年间几度公演《尼伯龙根的指环》，卡拉扬亲自指挥和导演，反复推敲音乐与唱腔、反复磨炼柏林爱乐，而演员们也在现场演出中强化了各自的角色、默契了彼此间的配合。

与这4届萨尔茨堡音乐节同步，卡拉扬在DGG公司顺序完成了《女武神》(1967)、《莱茵的黄金》(1968)、《齐格弗里德》(1969)和《诸神的黄昏》(1970)的《尼伯龙根的指环》全剧录音！终于与索尔弟和伯姆两家的《指环》形成了三分的格局。三套《指环》各有千秋、各富传奇，虽非本文拟论之题，但每每谈及总使人兴奋不已。DECCA投倾囊之资构成了最为大气磅礴的“音乐神话”，而PHILIPS也不失时机地捕捉到了卡尔·伯姆那次“激情将难以控制”的现场实况，而卡拉扬，则将理智与激情作到了理想的兼容并蓄。事实也是如此，比较在萨尔茨堡的现场录音和DGG录音室的录音，二者在表达方式与色彩调配上几乎别无二致：维克斯依然是“重量级”的齐格蒙德，与雅诺薇茨的齐格琳德堪称“天生的一对”，彼此男女声之间互补性极佳，由此产生了强烈的对比；黑尔格·布里奥特和杰西·托马斯新老歌唱家前后的齐格弗里德与克莉斯宾和德内施的前后布伦希尔德也是很好的配置，并造成了《诸神的黄昏》与《女武神》、《齐格弗里德》之间力度上的均衡。柏林爱乐优秀的合奏力表露无遗，这在《指环》当中尤为重要。当年瓦格纳首演时就调



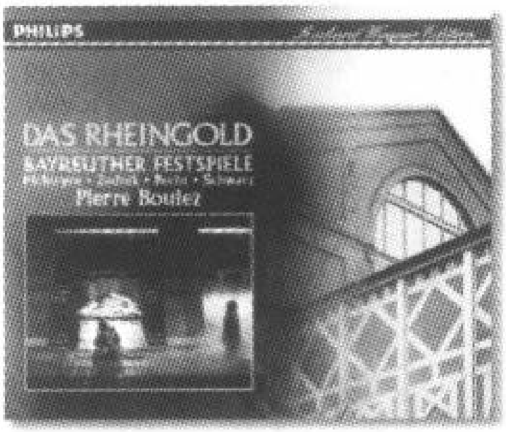
“大师系列”再版片编号
457 780-2(14 CDs)

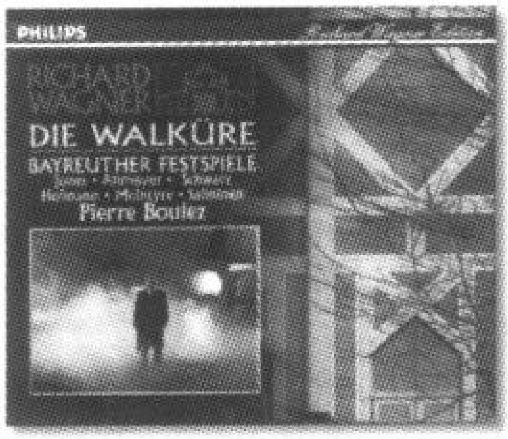
集了 106 名乐手和 6 台竖琴，这是《指环》所必须的，因为伴奏与演奏的部分纷繁复杂且要求极为丰富的色彩与和声。当音乐与声乐“织体”合和为一时，《尼伯龙根的指环》才能算是成功，因为二者在瓦格纳的“乐剧”理论中互为织体。在卡拉扬统率的这个集体完成这套录音的背后，显示的是真正的音乐大师和指挥帝王对于音乐艺术最为真挚的创作理念，其中精益求精的事例想必不胜枚举。正因为有这样一批艺术大师才使得古典音乐至今保持着长久的魅力，也是后世音乐工作者学习的榜样。

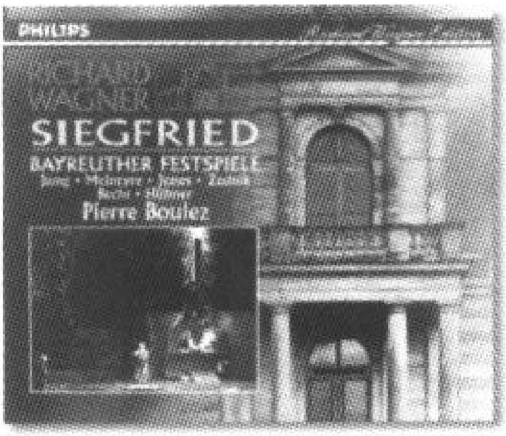
值此赫伯特·冯·卡拉扬先生诞辰 90 周年之际，DGG 重新发行新款“大师系列”的《尼伯龙根的指环》全集，不啻又是一次胜举！

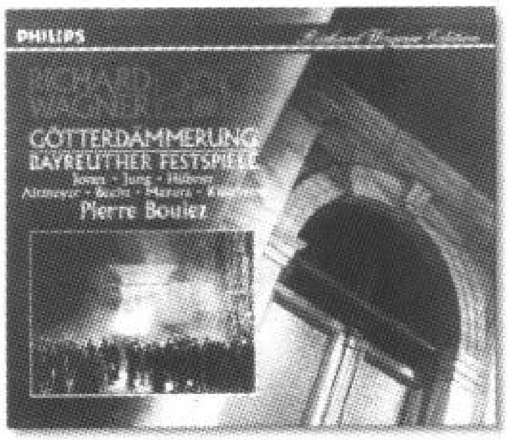
5.PHILIPS 公司 434 421/422/423/424－2（12CDs）

演唱：唐纳德·麦克因特利（沃坦）、曼弗雷德·荣格（齐格弗里德）、赫尔曼·贝克特（阿尔贝里希）、彼特·霍夫曼（齐格蒙德）、简宁·阿尔特梅耶（齐格琳德）、格温内丝·琼丝（布伦希尔德）、赫尔穆特·庞普赫与海恩茨·齐德尼克（米梅）、弗里茨·霍伯纳（哈根）











纪录片《“指环的制作”》，编号为 070 205－1（1LD/NTSC）

合唱及伴奏：拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团
合唱指挥：诺伯特·巴拉茨
指挥：皮埃尔·布烈兹（PierreBoulez）
导演：帕特里克·歇鲁（Patrice Chereau）
艺术总监：沃尔夫冈·瓦格纳
录音：1976 年至 1980 年间拜罗伊特音乐节现场实况
注：本套 CD 唱片收入飞利浦公司《瓦格纳（录音）全集》。

浅析：

为纪念《尼伯龙根的指环》在拜罗伊特首演一百周年，沃尔夫冈·瓦格纳于 1976 年监制了一部极具争议的“世纪《指环》”！PHILIPS 同时发行了 CD 和 LD，还有一张 Making of The Ring 的纪录片 LD。



皮埃尔·布烈兹

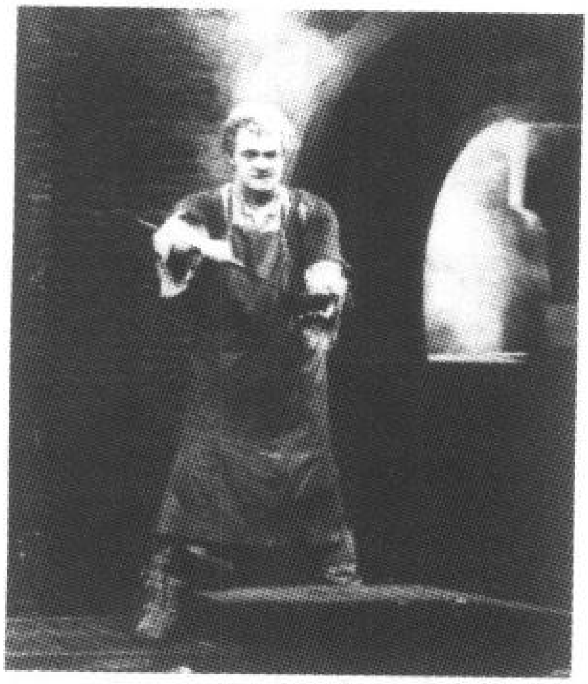
皮埃尔·布烈兹 1925 年 3 月 26 日生于法国南部鲁瓦尔省的蒙特布里松，1948 年起担任巴黎歌剧院的音乐总监。1966 年出任德国巴登——巴登地区的西南德意志广播交响乐团的常任指挥。同年，布烈兹应维兰德·瓦格纳的邀请首次在拜罗伊特音乐节上指挥了《帕西法尔》（DGG 曾出版过正式录音）。十年以后，布烈兹再返拜罗伊特指挥了这次的“世纪《指环》”，并连续将这个版本在音乐节上指挥了五年（1976—1980）。

这位不用指挥棒的指挥家让色彩浓重的《尼伯龙根的指环》拥有了室内乐般的透明度（相对而言），而强弱之间的平衡、速度上的井然有序以及过渡段落的精确，又是他身为一名作曲家在指挥别人作品时所显示出的一种“本能”。对“世纪《指环》”在音乐演奏方面相对具有透明度的问题上，在我们无法具体考证的前提下，布烈兹可能将乐手作了削减，起码铜管组被减了许多。当弦乐和木管出现的时候，因为没有了铜管的“拥挤”，它们显得格外清晰、透明。但在《女武神》中，我们却几乎听不到铜管乐器的声音。像第一、二幕的前奏曲，我们只听到弦乐在发声，铜管的声音微乎其微，聆听经验

告诉人们这是在录音时被压制的结果。

现代的交响乐团确实在声音上有着由于“交通堵塞”而导致“互相拥挤”的含混不清，更何况是在器乐编配密度极大的《指环》当中。如果为求在《指环》上独特的新颖而极力地压抑铜管，这恐怕会面临许多来自《指环》本身的矛盾。例如，“女武神的动机”，“破拂的动机”，“齐格弗里德的动机”以及许许多多的动机和被加以变形之后的动机等，它们应该怎么演奏出来？因为它们都是被固定在铜管乐器上的。

在演唱方面，1976—1980年的拜罗伊特音乐节推出了两个令

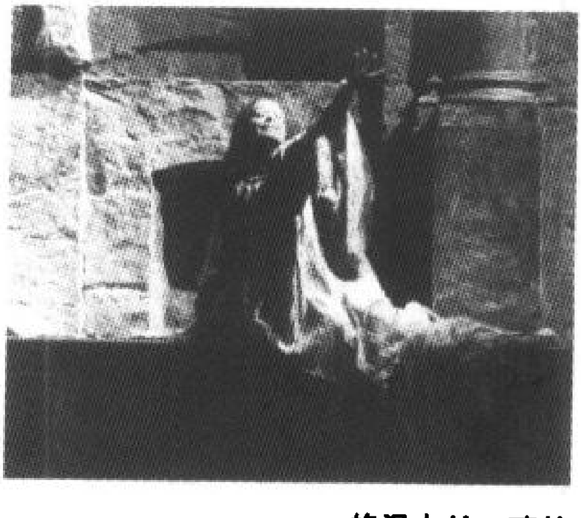


曼弗雷德·荣格
（饰演齐格弗里德）



彼特·霍夫曼
（饰演齐格蒙德）

人瞩目的新星——艺道昌盛的彼特·霍夫曼（齐格蒙德）和天真无邪的曼弗雷德·荣格（齐格弗里德）！霍夫曼首次登台拜罗伊特便以动人的歌喉和俊美的形像迅速窜红，并成为了今后拜罗伊特的“英雄男高音”。而一脸稚气、一身活力的荣格在全力出演时，由于不惜用不加修饰的嗓音鼓足气力在中音区演唱男高音的齐格弗里德（他甚至还不时用“吼叫式”的唱法来增加戏剧性气氛，这在现



格温内丝·琼丝
（饰演布伦希尔德）

场演出时确实起到了动人的效果。),最终缩短了自己的艺术生命!女角方面没有什么突出的印象,琼丝的声音我们是比较熟悉的(通过唱片),她基本能够胜任布伦希尔德。

本片曾经荣获 1982 年的格莱美大奖,值此拜罗伊特节庆剧院开张百年暨《尼伯龙根的指环》全剧首演百年之际,这份荣誉和曾经引发的极大争议无不为本片增添了许多耐人寻味的思考。

6.DGG 公司 072 522-1(11LDs/NTSC 激光视盘)

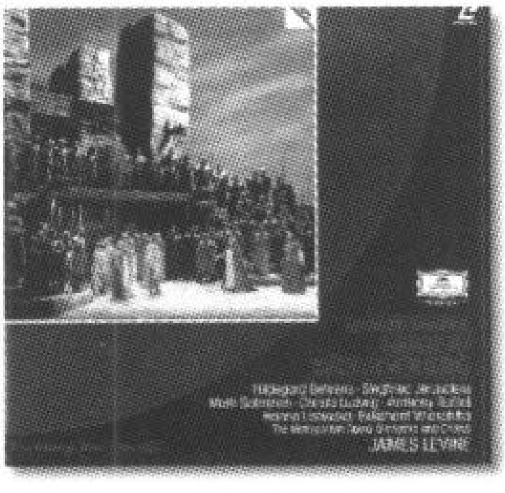
演唱:詹姆斯·摩里斯(沃坦)、齐格弗里德·耶路撒冷(洛格、齐格弗里德)、埃克哈德·乌拉什哈(阿尔贝里希)、加利·拉克斯(齐格蒙德)、杰茜·诺尔曼(齐格琳德)、希尔德佳·贝伦丝(布伦希尔德)、海恩茨·齐德尼克(米梅)、马迪·萨尔米农(哈根)

合唱及伴奏:纽约大都会歌剧院合唱团与交响乐团

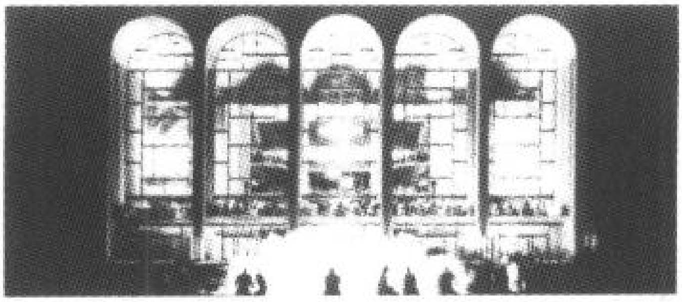








指挥:詹姆斯·列文
舞台制作:奥托·申克(Otto Schenk)
舞台装置及设计:贡特尔·施耐德——辛姆森(Günther Schneider——Siemssen)
执行制作人:彼特·吉尔伯(Peter Gelb)
电视导演:布莱恩·拉奇
录音制作人:杰伊·大卫·塞克斯(Jay David Saks)
录像:《莱茵的黄金》(1990年3月和4月间),《女武神》(1989年4月间),《齐格弗里德》(1990年4月间),《诸神的黄昏》(1990年4月和5月间),纽约大都会歌剧院现场实况



大都会歌剧院

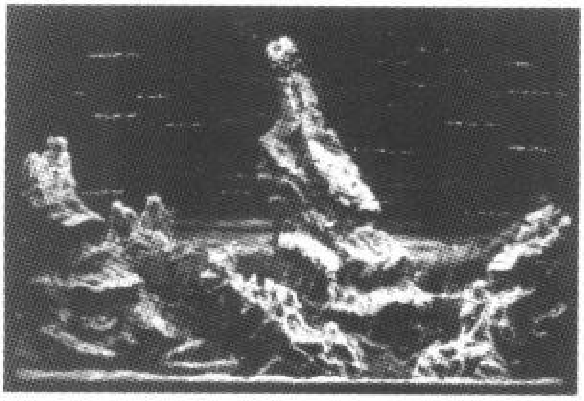
浅析:

在拜罗伊特节庆剧院刚开始演出的那几年,瓦格纳针对法国大歌剧的浮华与夸张以极其写实的手法设计出了简洁、质朴、逼真的舞台布景。当那宽大的幕布拉开以后,观众无不陶醉在这一全新风格的舞台环境之中。《帕西法尔》那开满鲜花的奇异的"克林索尔的魔园"里,婀娜多姿的"花仙子们"跳着欢快的舞步闪展于林间,使观众宛如置身其中。这在现在看来并非是什么太过奇妙的事情,但在当时却被评论家们一致称为"与拜罗伊特节庆剧院一样地充满着革命性的戏剧观念"!为了显现"女武神骑行"的场面,瓦格纳设置了许多舞台机关以力图来作出最真实的情景——女武神姐妹们手拿长矛、身穿重铠、头戴铁盔骑在"木马"之上,在遮幕的后面由工作人员猫着腰推动着"木马"来回"逡巡",女演员们则在上面引吭高歌。这在今天可能是很可笑的安排却在当时令观众们目瞪口呆了,他们交口称赞着这些使他们大为激动的"玩偶"。中国有句古话来解释"戏"字,称它是"虚动干戈为戏"(戲,戏字的繁体),而我们伟大的导师卡尔·马克思则不无哲理地说道:"这是我们的音乐国师瓦格纳先生在这里发起的一次愚人节!"虽然如此,但瓦格纳对于"完整艺术"的音乐戏剧理论在制作舞台方面的实践着实影响了后来的歌剧演出。当现实主义题材的歌剧形成之时,人们已自觉或不自觉地从根本上摒弃了瓦格纳之前的那些旧习而遵从了比瓦格纳更加现实的作法,他们在舞台上再造了自然界的景物和建筑,而且十分地美丽、壮观。

同样在拜罗伊特,本世纪70年代以来,这种瓦格纳的既定方针看来已被新的观念所动摇。现代人对于来自社会各个方面的影

响均表现出了极大的敏感和困惑，同时他们又在无暇判别之中已迷失了比前代人更多的清醒，他们似乎对任何事情都理解同时又都不理解、都能说清又都不能说清，最终他们只能无奈地接受着一个又一个的事实。1976年的“世纪《指环》”虽然在最后一刻赢得了成功，但那穿着工装裤的齐格弗里德终究无法令人信服；哈里·库菲尔在《漂泊的荷兰人》中的天才在巴伦勃伊姆指挥的《指环》中却演变成了一片废墟。这两套各由11张激光视盘组成的《尼伯龙根的指环》实况录像正由于它们各自太多且太“倔强”的个性而无法让更多的瓦格纳爱好者们领受，纵然有再多的解释也不能圆瓦格纳原作的说法，相反它们令更多的欣赏者陷入了比对《尼伯龙根的指环》本身还多的茫然之中。1991年，德国DGG公司出品了一套由詹姆斯·列文指挥大都会歌剧院演出的全剧《尼伯龙根的指环》激光视盘，它的出现好像使我们再次回到了以往的那一刻——以自然与真实制作舞台的时代！

从波光粼粼的河面“来到”宁静的河底，礁石在“莱茵的黄金”映照之下淡淡地显示出了轮廓，三位少女随波嬉戏。在一马平川的大地上，一道彩虹被沃坦划向了天上的沃尔哈拉城堡，一群传说中的诸神向那里走去。齐格蒙德与齐格琳德在那间木屋里相爱，可他们最终被复仇和神旨所拆散。布伦希尔德被父亲用魔火包围在岩石山上，熊熊的烈焰只有英雄齐格弗里德才能穿越。守护指环的“巨蟒”与英雄展开了殊死搏斗，它的热血令齐格弗里德在森林鸟的引导下走近了布伦希尔德。吉比孔人的阴险使英雄献出了生命，布



《莱茵的黄金》剧照



《齐格弗里德》第二幕剧照



《诸神的黄昏》第一幕剧照

伦希尔德为了爱情的一把大火焚毁了沃尔哈拉城堡。滚滚的河水淹没了残垣断壁，莱茵的黄金重回河底。一轮冉冉升起的明月照亮了大地，照亮了那依然平静的莱茵河。这一切在舞台上的展现是那么地完美，一切对传统的保持又是那么地尽如人意，大都会这座歌剧圣殿再次令人倾倒！



希尔德佳·贝伦丝
（饰演布伦希尔德）

列文尽选众多演唱名家加盟，他令人“异常吃惊”地领教了伟大的杰茜·诺尔曼演唱的齐格琳德，她的光辉似乎要将整部的《女武神》照亮，她那气壮山河的 High C 竟能凌驾在乐队最强音的全奏之上，她那结实的中低音区在整个剧院里回荡，她那奔腾的激浪撞击在每位观赏者的胸膛，而她的眼里也时常有动情的泪花在闪闪发亮。希尔德佳·贝伦丝将浑身的解数全都倾注在布伦希尔德的身上。虽然在《诸神的黄昏》终场她已近强弩之末，但她依然调动起最后所有的力量。马迪·萨尔米农在呼唤臣民部族时的“吼声”宛如“狮子王”的咆哮，每次想起的时候都能令人心惊肉跳（这位芬兰的男低音我们应该注意）。



杰茜·诺尔曼
（饰演齐格琳德）

这套大部头的视盘集合了大都会制作歌剧的最高成就。在布莱恩·拉奇的全方位掌镜下，我们的视角被增大、视点被多样化。在我们的眼前就好像一部气势恢宏的史诗巨片被投射在了一块巨大的银幕上，其镜头艺术已登上



《女武神》第三幕剧照



马迪·萨尔米农(饰演哈根)



詹姆斯·列文

了至高的"险峰"!全片色彩艳丽、图像清晰,伴音通透、音响厚实,其中某些特别音效更令人着迷。

詹姆斯·列文依旧是歌剧的全面统帅,对于他的大师风范我们要从他的音乐中去仔细领悟。他的这次伟大成就被这套 LD 全面地保全下来,要想对他粗粗地了解就应该细细地观看完这 11 张视盘。

评论界对这套《指环》的褒奖莫过于当年的格莱美大奖和艾美大奖,双奖"加身"体现着美国人民的骄傲。他们将这份荣誉给予了这个"集体",同时也以此在向世人证明着美国人的指挥和美国人的剧院是世界一流的。

7.(意大利)EXCLUSIVE 公司 EX93T72/75(4 CDs)

片名:瓦格纳《女武神》全剧

演唱:威廉·佩尔(齐格蒙德)、伊莉莎白·康内尔(齐格琳德)、库尔特·赖德尔(洪丁)、汉斯·索廷(沃坦)、汉娜·施瓦兹(弗里卡)、詹妮丝·玛婷(布伦希尔德)

伴奏:罗马圣切契里亚音乐学院交响乐团

指挥:朱塞佩·西诺波利

录音:1989 年 3 月 5 日在罗马的现场实况



浅析:

在当今世界级的意大利籍指挥家中，朱塞佩·西诺波利应算是对瓦格纳最热心的一位了。在他为DGG(录音)和PHILIPS(录像)两次录制《汤豪瑟》以后，我们又听到了一款他在罗马指挥圣切契里亚音乐学院交响乐团公演《女武神》的现场实况录音。这是一套属于“私人录音”的唱片，但声音效果还可以，并不妨碍聆听。

欣赏完全剧以后的第一个感觉是：似乎意大利人对于瓦格纳的作品还是处在一个照本宣科的阶段（正好借此听听意大利人演瓦格纳的“真实”情况)，根本谈不上什么“再创作”!诚然，瓦格纳的作品既使如谱演奏也能产生比较强烈的效果和情绪（这实在是由于瓦格纳作品本身所具有的巨大能量所致)，但是对于像西诺波利这样的人物我们总是抱着更大的期望——运用他那意大利人浪漫的艺术天才，能为我们生动地演绎瓦格纳!可在两度《汤豪瑟》之后我们没能如愿，故此只能将他从优秀的“瓦格纳音乐戏剧”指挥行列中暂时排除。在上两个版本中，我们没能感受出西诺波利对于瓦格纳的“大胆”和“潇洒”，在这版《女武神》中同样如此。

在谈及演绎瓦格纳的作品时，我们无法回避“形而上”的探究，这是相对于歌手、指挥和乐队来说的。瓦格纳源自神话传说的作品本身就是空灵的、虚幻的，在这个基础上他又运用了一切方法对它们进行大肆的声乐和器乐上的描绘，这样形成的作品其本质已非同一般。所以我们相信，任何一位艺术家在接触到瓦格纳的作品时都会产生不小的困惑以及一些纯技术上的问题。瓦格纳色彩斑烂的管弦乐曲、荡气回肠的声乐唱腔及其精心营造的迷人气氛，都要通过歌手、乐手和指挥家们细心地“调配”以后方能显现其特有的光彩——这里同样需要勇气和自信(否则只能流于表面化)!

与意大利歌剧的重要区别之一是：瓦格纳不是仰仗声乐、器乐和场景的某一个方面，而是要综合凡此种种构成歌剧的因素（并将它们推向一种极致或是一种极端的膨胀）去演绎出一番境界（这种境界不仅是精神上的，同时它也是“客观存在”的)。瓦格纳的这个艺术观不可不察，也正因如此才形成了瓦格纳乐派，但瓦格纳艺术

的根还是植于德意志精神与传统的土壤中。在他生活的时代，瓦格纳选择了这样的一条创作道路并最终取得了胜利、重新振奋了德国人的精神，这种威力在那个重视思想家的国度所产生的作用是巨大的！在老一辈德奥系统指挥家中，不乏能真正洞悉瓦格纳作品灵魂的大师，像富特文格勒、克纳佩布施、伯姆、卡拉扬他们那为人所称道的经典演绎，无处不在表现着那种“瓦格纳艺术的胜利”！他们所理解和诠释的瓦格纳借助着对空灵、虚幻境界的营造而直指瓦格纳作品的最深处。

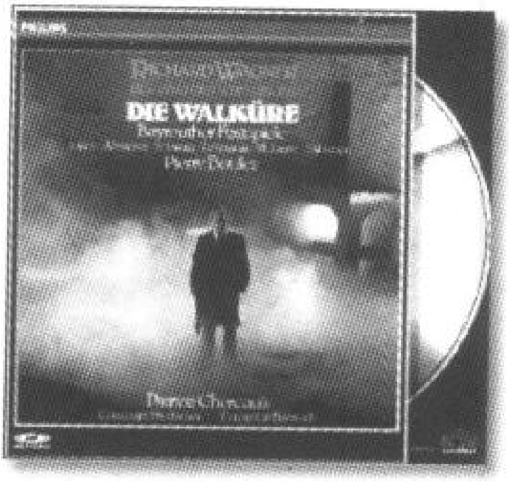
虽然“瓦格纳式境界”的问题可能探究不尽，但他作品的音乐技术还是明摆着的。其作品中尤其是那“一批”早期的歌剧和后期的“音乐戏剧”，演奏和演唱技法是日趋艰深的。无论谁要演绎瓦格纳，首先得过技术关，其次再谈别的。在这次演出中担任伴奏的罗马圣切契里亚音乐学院交响乐团有着百多年的历史，也曾在维克多·德·萨巴塔任期中达到过辉煌，但仅对于他们在本版中演奏的平庸，我们只能表示遗憾。乐团缺乏瓦格纳的作品所需要的力量和韧性，而这些又恰恰是像《女武神》这样的作品所必备！没有暴风骤雨般的弦乐滚奏和坚实的低音弦乐器的断奏，就不可能有个好的开场；没有柔中见刚的宽厚嗓音，你（妳）就演唱不好“冬日里寒风已消逝”和“你才是我最可爱的春天”二重唱；没有优秀的合奏能力，乐队就无法“生动地”（瓦格纳总谱上的表情标记）再现给人以速度感的“女武神的骑行”；没有鲜活亮丽的木管，那“洛格的魔火音乐动机”就无法跃然眼前。

尼采形容瓦格纳的音乐时用了“蛮横”这个词，但“蛮横”也有其“可驯服性”的一面。但看你的手段如何？因为：成也瓦格纳！败亦瓦格纳！

8.PHILIPS 公司 070·501/502/503/504－1（11 LDs/NTSC 制式激光视盘）

演唱：唐纳德·麦克因特利（沃坦）、曼弗雷德·荣格（齐格弗里德）、赫尔曼·贝克特（阿尔贝里希）、彼特·霍夫曼（齐格蒙德）、简宁·阿尔特梅耶（齐格琳德）、格温内丝·琼丝（布伦希尔德）、赫尔穆特·庞普赫与海恩茨·齐德尼克（米梅）、弗里茨·霍伯纳（哈根）
合唱及伴奏：拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团
合唱指挥：诺伯特·巴拉茨
指挥：皮埃尔·布烈兹
舞台制作兼导演：帕特里克·歇鲁
电视导演：布莱恩·拉奇







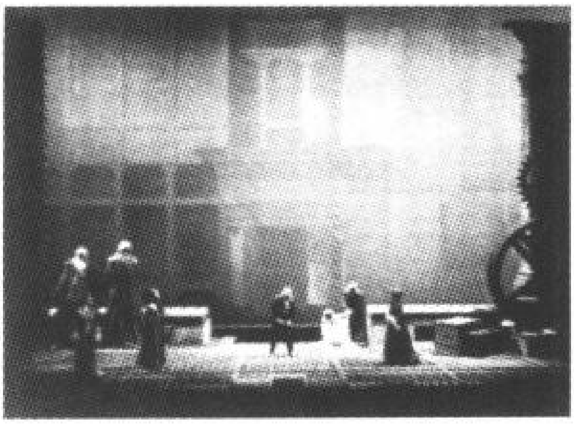


艺术总监:沃尔夫冈·瓦格纳
录像:1979年拜罗伊特音乐节现场实况
注:本套LD视盘收入飞利浦公司《瓦格纳(录像)全集》。

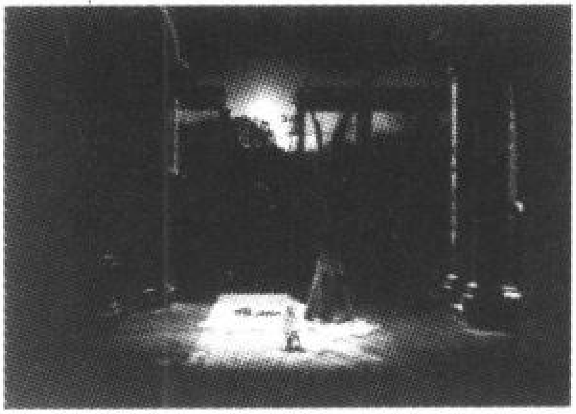
浅析:

1976年的夏季,法国人帕特里克·歇鲁和皮埃尔·布烈兹一起在拜罗伊特音乐节上掀起了最富争议的一场史无前例的(公众性的)轰动!它令这次音乐节上的《尼伯龙根的指环》在开始上演时便受到了观众最最强烈的反对!

为纪念拜罗伊特首演《尼伯龙根的指环》100周年及剧院百年庆典,沃尔夫冈·瓦格纳(出于创新的思路)邀请了一位从未导演过瓦格纳舞台剧的电影导演来构思场景和人物表演,他看中的就是他脑子里没有那种瓦格纳的程式化的框框。对于歇鲁,他也为能在"世纪《指环》"中显示身手而苦心积虑了很久。当布烈兹、歇鲁、



《莱茵的黄金》剧照

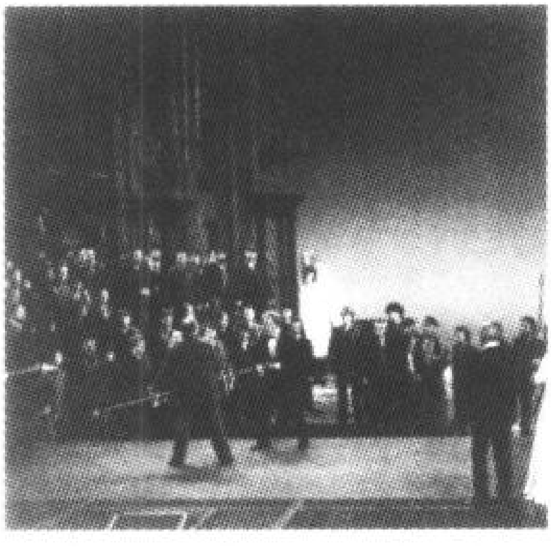


《女武神》剧照

理查德·佩杜奇（制景、道具师）与杰奎斯·施密特（服装师）将这版《指环》呈现给观众时，“整个的这一切”无论从景观（视觉）和乐感（听觉）乃至最终的效果均导致了极为尖锐的争论——传统音乐戏剧保护派和现代艺术先锋派之间的矛盾！而最中心的焦点人物便是处在尖锐分岐之中的沃尔夫冈·瓦格纳。最终，沃尔夫冈将其信任与支持投向了这个艺术小组。沃尔夫冈自认拜罗伊特作为一间“艺术工厂”的特性古来有之，没有理由阻挠任何艺术天份的介入，何况拜罗伊特在每个时期都曾产生过不同程度的艺术观念及其产生的艺术震撼，更何况这台《指环》是他们年复一年不懈追求而尽其完美的产物。所以，沃尔夫冈力排众议，并毅然决定将这个版本在音乐节上演五年！沃尔夫冈·瓦格纳对于追求新颖、新奇的勇气和自信最终得到了印证——在 1980 年 8 月最后一场《诸神的黄昏》结束后，拜罗伊特的观众为它起立鼓掌长达一个半小时之久（相当于《诸神的黄昏》第三幕的长度）！



《齐格弗里德》剧照

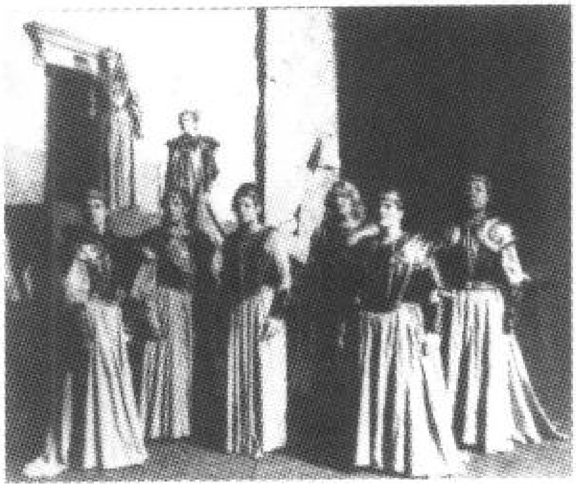


《诸神的黄昏》剧照

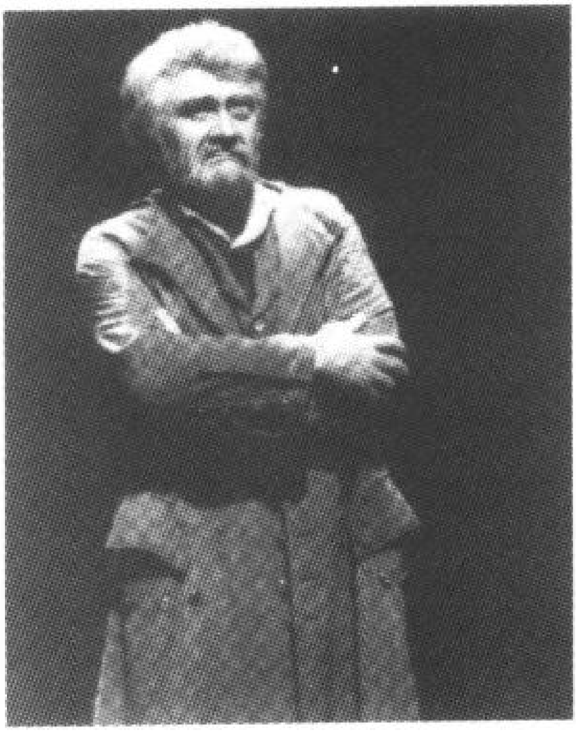
与其说是离经叛道，还不如说是不落俗套。在舞台上，莱茵河像一个可以发电的蓄水池，高高的大坝两边还有台阶，而黄金就藏在大坝的闸门里；女武神的岩石山好像倾圮的巴黎圣母院大教堂；沃坦穿着封建时代的绵缎大袍而内衬十九世纪的男式礼服；洪丁像是一个拥有私人武装力量的大君主；而弗丽卡就像一位打扮入时的上流社会的贵妇人；阿尔贝里希是一个工人，而齐格弗里德和贡特尔都穿着一种无燕尾的晚礼服；法索特和法弗纳是两个名副其实的舞台“巨人”，而森林鸟被关在了一支鸟笼子里；那三位莱茵少女花枝招展、搔首弄姿，嘤咛婉转地活脱脱三名正在拉客的妓



“莱茵河底”(剧照)



“女武神的姐妹们”(剧照)



麦克因特利(饰演沃坦)



萨尔米农(饰演洪丁)



施瓦茨(饰演弗丽卡)



贝克特(饰演阿尔贝里希)



霍伯纳(饰演法弗纳)



"莱茵三少女"剧照

女。再有,就是布烈兹那"解析数字"般的音乐处理。

在现场录音、实况转播和录像带全球发行成功之后,PHILIPS公司推出了一张 The Making of The Ring 以向观众们介绍这版《指环》的原始制作过程,它将拜罗伊特节庆剧院的工作气氛不偏不倚地反映了出来:歇鲁一副现代"波西米亚人"的气质,布烈兹则像一位学究,满头银发的沃尔夫冈来回在剧院巡视。格温内丝·琼丝认真地在钢琴旁边试唱,而令人肃然起敬的钢琴练唱指导竟是一位

残疾人。

为了这部首次拜罗伊特《尼伯龙根的指环》的电视转播和录像，英国BBC派出了强力的录像小组，布莱恩·拉奇任总导演。拉奇先生（生于伦敦）早年就学于英国皇家音乐学院和伦敦大学，后赴维也纳和布拉格专门研究剧院学。1964年，拉奇先生出任BBC电视台音乐节目导演，至今已制作了500多部电视音乐节目，其中包括布里顿亲自指挥的《彼德·格林姆斯》和《欧文·温格列夫》（首演）。1974年，拉奇先生升任BBC的主任歌剧制作人，随后他在科文特花园、米兰斯卡拉、柏林德意志国家歌剧院和意大利维罗纳竞技场露天歌剧院导演歌剧电视录像。在拜罗伊特，他导演了绝大多数由PHILIPS出版的歌剧录像。从1979年开始，拉奇先生便在大都会歌剧院制作了一系列的现场实况录像，包括《唐·卡洛》、《璐璐》、《特洛伊人》、《阿伊达》、《指环》、《帕西法尔》、《卡门》、《爱的甘醇》、《塞维利的理发师》、《阿拉贝拉》、《阿里阿德涅在纳克索斯》、《假面舞会》、《西蒙·博卡涅拉》、《游吟诗人》、《凡尔赛的幽灵》、《西部女郎》、《命运之力》、《斯蒂费里奥》（威尔弟作曲）、《魔笛》等等。此次通过这部纪录片，我们看到了文质彬彬的拉奇先生，而他给我们最深刻的印象就是一手总谱、一手铅笔的样子。随时他在谱上标出镜头号码和角度，但在各处走了一圈以后，他又把原来的记号改掉了。粗粗算来15个小时左右的《指环》其分镜头近千，这都是拉奇先生一个一个这样“瞄”出来的。当然，这是他的工作，可是他现在已通过这些扎实、严谨、专业的一个个镜头而成为了一代歌剧电视导演大师！



拉奇（左）在转播室里

这套《指环》给予了瓦格纳歌剧爱好者以太多太多的“现代信息”，它得有耐心等待着人们真正地消化和吸收它。

（八）《帕西法尔》——三幕神圣的节日舞台剧

1845年7月至8月间，瓦格纳和妻子明娜在玛林巴特温泉度假时，他阅读了十三世纪德国诗人沃尔夫拉姆·冯·埃森巴赫的诗篇《提图雷尔》和史诗《帕西沃尔》(Parzival)以及有关罗恩格林的传奇故事，1848年在德累斯顿完成了《罗恩格林》的创作。1877年1月25日至2月23日在拜罗伊特，瓦格纳第二次为《帕西沃尔》创作散文稿，并将原Parzival改为《帕西法尔》Parsifal，其中Parsi(英文为pure，意为："纯洁的")与fal(英文为fool，意为"愚人")二者组合"纯洁的愚人帕西法尔"！这一发现也正合了瓦格纳创作这出音乐剧的本意，1877年3月14日至4月19日，瓦格纳完成了《帕西法尔》Parsifal全剧的诗词。由于巴伐利亚国王路德维希二世又一次的慷慨捐助，使拜罗伊特节庆剧院工程能够继续进行，瓦格纳如释重负。1877年9月至1879年4月26日在拜罗伊特进行谱曲工作。1879年8月23日至1882年1月13日分别在拜罗伊特和意大利进行谱曲，并最终在巴勒莫完成了全剧的总谱。至此，这部"三幕神圣的节日舞台剧"正式诞生！



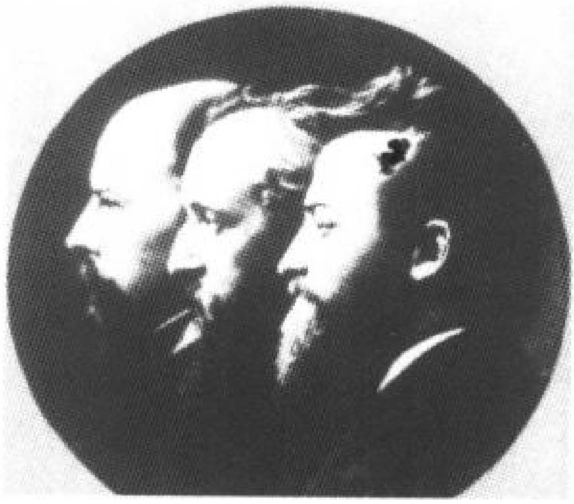
《帕西法尔》传奇的绘画

1882年7月2日在拜罗伊特开始排练，7月26日在赫尔曼·列维的指挥下在拜罗伊特节庆剧院举行首演并获得了巨大的成功！

剧中主要人物：

阿姆弗塔斯——圣杯守护骑士的首领　男中音

提图雷尔　——阿姆弗塔斯的父亲　圣杯守护骑士的老首领　男低音



左起：约科夫斯基（美工制景）
列维（指挥）、布兰特
（导演）



玛特娜与文克尔曼
首唱孔德里和帕西法尔

古内曼茨 ——“圣杯城堡”蒙萨尔瓦特的年迈的守护人
男低音

帕西法尔 ——纯洁的愚人，后被推举为圣杯守护骑士的首领
男高音

克林索尔 ——邪恶的巫师
男低音

孔德里 ——集虔诚与邪恶于一身的女人 女高音

故事发生在中世纪的蒙萨尔瓦特城堡

剧情大意：



瓦格纳像（1881年摄）

前奏曲　在严肃、庄重、崇高和神秘的音乐气氛中，呈现出“圣餐、圣杯、圣矛和信仰”的动机，预示着剧情的展开。

第一幕（第一场）蒙萨尔瓦特城堡内

古内曼茨老人正在与两名侍从谈论着阿姆弗塔斯的病情，忽然迅猛的音乐裹挟着孔德里来到这里，她为阿姆弗塔斯从阿拉伯找来了一种香膏。阿姆弗塔斯被侍候去用它洗浴疗伤，而孔德里由于过度疲劳就地躺倒。古内曼茨继续与几名侍从谈论着老首领的退位、圣矛的丢失，阿姆弗塔斯的受伤和孔德里的诱惑。这时，一个

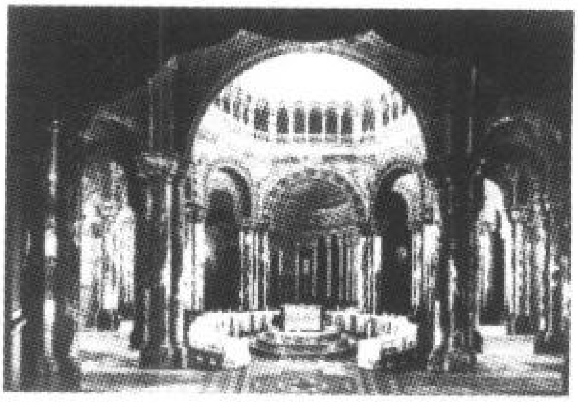


第一幕第一场

愚人射下了一只天鹅，他不知道一切，甚至是他的名字。可这个纯洁的人却被邀请去赴圣餐。

（第二场）圆拱顶有柱子的大厅

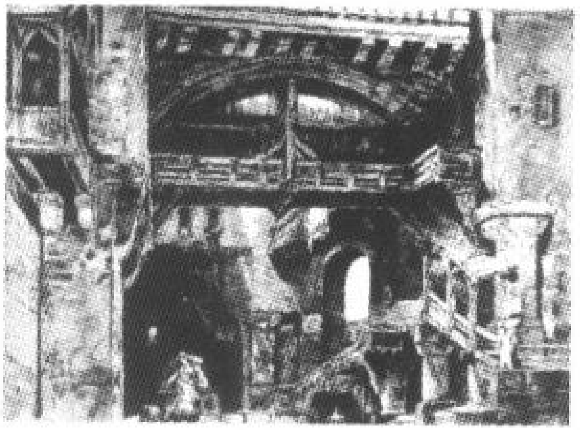
圣杯守护骑士们在这里进行圣餐仪式，并由阿姆弗塔斯主持祭奠，骑士们请出圣杯，它则显示了一次神迹。而帕西法尔却依然什么也不知道。古内曼茨似乎预感到了某种吉兆："你是一个地地道道的愚人！"在这时，空中传来了一个苍老的声音："通过同情认识一切，这纯洁的愚人"。



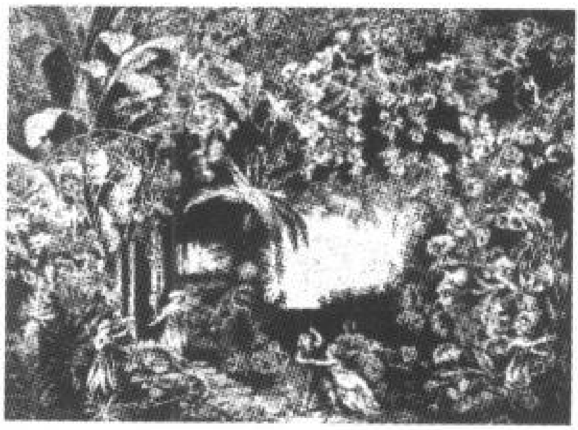
第一幕第二场场景

第二幕，克林索尔的魔宫城堡

克林索尔邪恶、狂妄地向孔德里叙说着得到圣矛的得意，并通过魔镜看到了帕西法尔的到来。城堡消失了，出现了一座魔幻花园，帕西法尔天真地来到了园内，被一群妖冶、淫邪的"花仙女"们所围绕和调笑，但纯洁的愚人帕西法尔却丝毫不为之所动。这时，孔德里出来驱散了妖女们，并叫着他："我叫你，愚蠢的纯洁者 Fal Parsi；叫你纯洁的愚人 Parsifal！"。随着孔德里的回忆，他也逐渐记起了一些事情。终于，他愤怒地喊出："谁敢用这神奇的矛伤害了

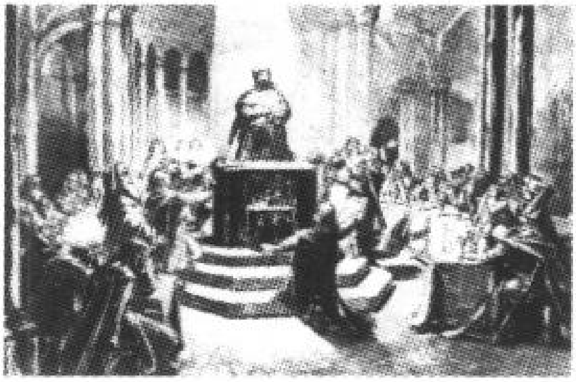


克林索尔的魔宫城堡



克林索尔的魔幻花园

阿姆弗塔斯?!”。帕西法尔抓住克林索尔投过来的圣矛，顿时魔园化为了一片荒地。



第三幕终场

第三幕，黎明，在蒙萨尔瓦特的森林中一片开遍鲜花的草地上

古内曼茨嘲讽着在一旁呻吟的孔德里，并对帕西法尔讲述着能令他恢复记忆的事情。当他看见帕西法尔将那支矛插在地上并跪下祈祷时，他确信无疑这就是能够拯救阿姆弗塔斯、夺回圣矛、击败克林索尔的圣杯守护骑士！这时，森林好像也从令人诅咒的空气中解脱了出来，在清晨太阳的光辉里显得非常清新美丽，音乐十分柔和地奏出如画般美艳多彩的“祝福的动机”。这“神圣周五”奇迹的显现，也预示着“圣业”的长久。骑士们在庄严、肃穆的音乐中来到了(圆拱顶有柱子的)大厅。当帕西法尔用圣矛“点”好了阿姆弗塔斯的伤口。当他跪拜圣杯时，一道罕见的光芒照亮了整个大厅！在场的人们都唱起了赞美上帝的颂歌，一群白鸽在空中盘旋、飞翔。帕西法尔成为圣杯守护骑士的新首领！所有的人都向他宣誓效忠，孔德里也在此时得到了救赎。而帕西法尔则手捧圣杯高高举起，在人们的头顶上乞愿、祝福！

1. PHILIPS 公司 416 390-2 (4 CDs)

演唱：乔治·伦敦(阿姆弗塔斯)、马迪·托尔维拉(提图雷尔)、汉斯·赫特(古内曼茨)、杰西·托马斯(帕西法尔)、古斯塔夫·内德林格(克林索尔)、埃伦娜·妲莉丝(孔德里)

合唱及伴奏：拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团



合唱指挥：威廉·匹茨

指挥：汉斯·克纳佩布施(Hans Knappertsbusch)

艺术总监：维兰德·瓦格纳

录音：1962年拜罗伊特音乐节现场实况

浅析：

在克纳佩布施一生中指挥次数极多的《帕西法尔》其现场录音能够流传下来的约有4套，分别是克氏在1951年、1956年、1962年和1964年的拜罗伊特音乐节上指挥时所录制



汉斯·克纳佩布施

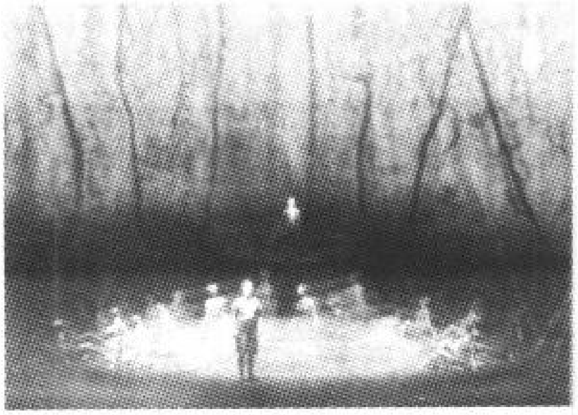
的。其中1951年版由DECCA录音以后现由TELDEC发行，1962年版（即本片）由PHILIPS录音发行，而另外两个版本则是由一些音乐爱好者以一种特殊的方式才保存下来的。这4套《帕西法尔》的传世无一不代表着克纳佩布施演绎瓦格纳艺术的最高成就，而其中最具代表性的便是这套1962年在拜罗伊特的现场录音。

当瓦格纳在几近花甲之年且事业已入中天之际，提笔写下的这部音乐剧，其创作手法已入化境。瓦格纳为了这部“神圣的节日舞台剧”创作了前所未有的亦庄亦重的音乐，同时为了更加贴切地体现剧中情节与人物的特殊关系和地位，瓦格纳彻底地混合使用了变化音和自然音的和声手法，并将二者达到了一种异常巧妙的程度。对于在《特里斯坦与伊索尔德》中完全使用变化音，在《纽伦堡的名歌手》中完全使用自然音，在《尼伯龙根的指环》里完全使用主导动机，《帕西法尔》可谓集三者之大成。其管弦乐队的编制虽然十分庞大，但音乐的进行却非常自然流畅，低音声部刻画得相当细致与深刻，全剧极有情趣的复调手法赋予了独唱、重唱、合唱及管弦音乐以十分玄妙而优美的旋律。难怪瓦格纳对《帕西法尔》情有独钟，想来这是他一部为自己划上圆满句号的、最高成就的艺术作品。他一生中所追求和改革着的、同时令他饱受磨难的“音乐戏剧”理念在《帕西法尔》中找到了归宿，就像莫扎特的《安魂曲》，《帕西法尔》也成为了瓦格纳的一首挽歌。瓦格纳这部具有特



瓦格纳像（1881年摄）

殊艺术境界的作品是西方音乐艺术，特别是歌剧艺术中最为艰深的一部（它与《指环》具有不同的意味），而且也只有相对具有这种艺术境界的大师方能作出“如理如法”的解释，但这是需要一个长时期的磨炼和积累。如果艺术家们都认为应该从这个“层次”来指挥《帕西法尔》的话，那么克纳佩布施就是“艺术家中的艺术家”、“大师中的大师”！起码对于《帕西法尔》而言是这样的。


克林索尔的魔园（剧照）

这次1962年的演出，克纳佩布施所选定的角色就意味着一个方面的成功。乔治·伦敦、马迪·托尔维拉，汉斯·赫特、古斯塔夫·内德琳格，还有杰西·托马斯，这一串响当当的名字是与瓦格纳最成功的歌剧录音相联的，而安佳·希尔雅、贡杜拉·雅诺薇茨这些大牌瓦格纳女高音虽已成名，但仍只能在剧中扮演着“花仙子”。这倒不见得是克氏有什么对人的分别，对于瓦格纳“完整艺术”在舞台上再现的“音乐戏剧”而言，使各方面角色异常坚强也是无可厚非的。相反，正由于拜罗伊特的威望才能使名星们在此俯首贴耳，他（她）们是在对瓦格纳本人、他的艺术以及他亲身建造和工作过的拜罗伊特节庆剧院而俯首贴耳。这种情感已在众多曾在拜罗伊特登台的艺术家里达到了共识。

对于克纳佩布施在指挥时过多的议论在于他的速度，仅就《帕西法尔》而言，1951年他用了他最长的时间（4小时38分），而这次是4小时10分。与托斯卡尼尼1931年在拜罗伊特指挥时所用的5小时相比，他不能算慢；与布烈兹1970年在拜罗伊特指挥时所用的3小时43分相比，他也不能算慢（与布烈兹那令人震惊的快速相比，我们不便判断克氏的速度的快慢，因为布烈兹缩短节拍的作法与克氏的“如法”解释不应相提并论，所以我们讲克氏与布烈兹相比“也不能算慢”，而不是“也不能算快”）！这就产生了一个问题，究竟哪一种作法更合瓦格纳的原意？我们知道，瓦格纳总谱的各种标记和指示是十分清楚明确的，他没有给演出者留下些许可能产生疑惑的地方，在“瓦格纳的创作原意”令人太难论清的同时，其规定出的总谱就是演出者所应遵循的标准。所以，“如理如法”地作出解释我们就应视其为“合乎原意”。当然，对于瓦格纳在更深层次的演出观念的探讨和实践则是本文不拟作论的问题，相信听众自有

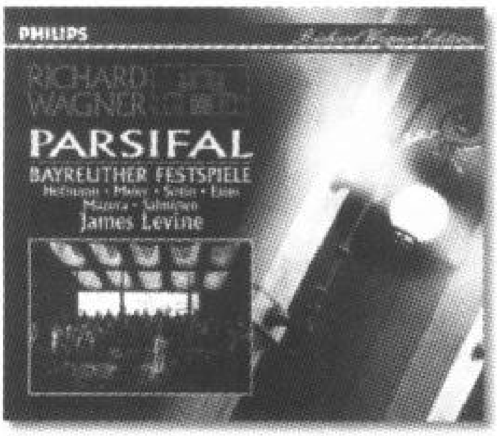
一番品评。

有着太多太多瓦格纳歌剧舞台实践的汉斯·克纳佩布施在74岁的高龄指挥瓦格纳(在其同龄时期)创作的《帕西法尔》时，令人感到二人在精神和意识上某种隐隐约约的共通和共同。音乐十分舒缓、稳健，音响浓重、厚实，复调织体有条不紊，和声层次分明，各段转换圆滑、平稳，长程的结构宽广、均衡，歌剧整体完整统一……。我们已不可能听到瓦格纳当年从赫尔曼·列维手中接过指挥棒以后究竟作出了什么样的处理能引得观众近乎疯狂的喝彩。但就在这同一个指挥台上，克纳佩布施也令听众们如醉如痴，这两者之间我们或许可作出一些联想。当你听着这张唱片时你就想像是瓦格纳在指挥，这会是极其美妙的，某些时候你有可能会恍惚地"看到"是瓦格纳在指挥。

当然，这种联想的结果也会因人而异，可本片一经推出即刻好评如潮则是事实：PHILIPS这套《帕西法尔》曾获1965年度的美国爱迪生大奖、法国国际唱片大奖、Gramophone录音大奖、法国歌剧录音大奖和法兰西国家艺术学院唱片大奖等多项世界最有影响的唱片大奖，诸多的荣誉加于一身是其他任何唱片录音所无法比拟的。

在艺术境界无法很快探究清楚的时候，本片另一大突出成就便是PHILIPS当时为《帕西法尔》所保留下来的优秀的录音效果。作为一套现场录音，我们有权利说它是后世录音的典范，虽然它凭借拜罗伊特节庆剧院出色的声学环境和乐队音响通透的色彩，但人为的录音观念仍要占绝对的主导位置。这不能不令现在录音公司的录音师们思考一下。

对于瓦格纳音乐和戏剧的爱好者而言，汉斯·克纳佩布施这套1962年在拜罗伊特的《帕西法尔》全剧录音是一套必收盘，任谁评说都是如此!



2.PHILIPS公司 434 616-2(4CDs)

演唱：西蒙·伊斯特斯(阿姆弗塔斯)、马迪·萨尔米农(提图雷尔)、汉斯·索廷(古内曼茨)、彼特·霍夫曼(帕西法尔)、弗兰茨·玛祖拉(克林索尔)、沃尔特鲁德·梅耶尔(孔德里)

合唱及伴奏：拜罗伊特节庆剧院合唱团与交响乐团

合唱指挥：诺伯特·巴拉茨

指挥:詹姆斯·列文
舞台设计与制作:高茨·弗利德里赫
艺术总监:沃尔夫冈·瓦格纳
录音:1985年7、8月间拜罗伊特音乐节现场实况
注:本套CD唱片收入飞利浦公司《瓦格纳(录音)全集》。

浅析:

詹姆斯·列文首次为PHILIPS录音时就采用了现场演出的形式,当时的曲目是全套共五部的贝多芬钢琴协奏曲,由列文指挥芝加哥交响乐团伴奏,奥地利钢琴大师阿尔弗雷德·布伦德尔主奏钢琴,唱片一经推出便当即获得了1984年度的德国唱片大奖、法兰西国家艺术学院大奖和日本录音学院的唱片大奖。在谈到Live Recording时,列文说"我崇拜现场录音,因为那充满了自然的力量。当你听到Live时,你会发现它有那么多的优点……"。

列文于1972年(即上任大都会常任指挥的第二年)开始在大都会有系统地上演了许多瓦格纳的歌剧,诸如《特里斯坦与伊索尔德》、《汤豪瑟》、《罗恩格林》、《漂泊的荷兰人》还有后来的《指环》,而《帕西法尔》是从1978年开始的。列文在拜罗伊特音乐节的指挥首演则从这次开始,PHILIPS同时发行了现场实况录音的唱片。

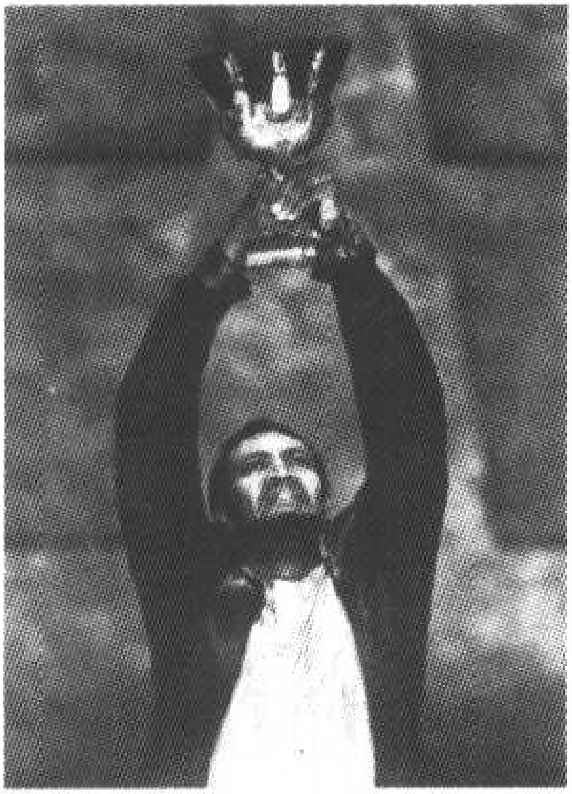
对于拜罗伊特从来不进录音室而一概采用现场录音的方式,列文表示了极大的赞赏并勇于参与和效法。能在拜罗伊特指挥《帕西法尔》本身就有极大的魅力,不只因为它是瓦格纳专为剧院写作的,同时它还是对任何一位指挥家发出的挑战!对于前辈如克纳佩布施、托斯卡尼尼等人的艺术,甚至是布烈兹的录音(1970年),列文都曾仔细地研究并不断地充实着自己:"《帕西法尔》不能过分强调歌唱性,其戏剧性亦应有所节制,而唯其崇高、圣洁与光明才是应该着力表现的"。布烈兹首次在拜罗伊特登台是1966年,而同样的《帕西法尔》却在1970年时被他变成了不可思议的"高速度"(全剧仅用3小时43分钟!)。克纳佩布施中规而不逾矩的4小时38分似乎更能"有时间作好很多事情",列文深信这一点。由于彼特·霍夫曼的加盟和沃尔特鲁德·梅耶尔、西蒙·伊斯特斯、马迪·萨尔米农(其声犹如惊雷,亦如乔治·伦敦)和汉斯·索廷等人的助阵,詹姆斯·列文在1985年拜罗伊特音乐节上指挥的《帕西法尔》一炮打红!Live Recording由PHILIPS发行以后,于1988年获得了英国音乐行业协会颁发的"音乐传播者大奖"!在PHILIPS的唱片目录上,这套《帕西法尔》赫然与克纳佩布施1962年的经典名演并立,而更不可思议的是,列文这次《帕西法尔》的时间长度与克纳佩



彼特·霍夫曼
（饰演帕西法尔）



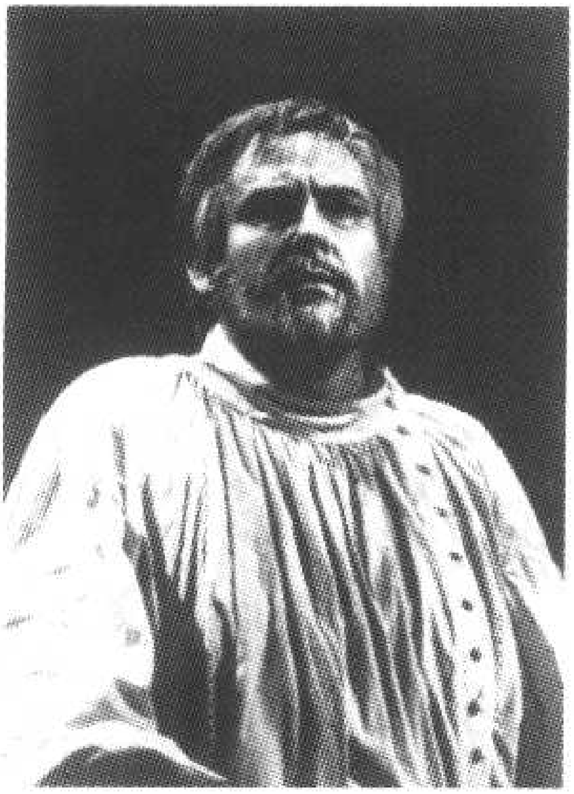
沃尔特鲁德·梅耶尔
（饰演孔德里）



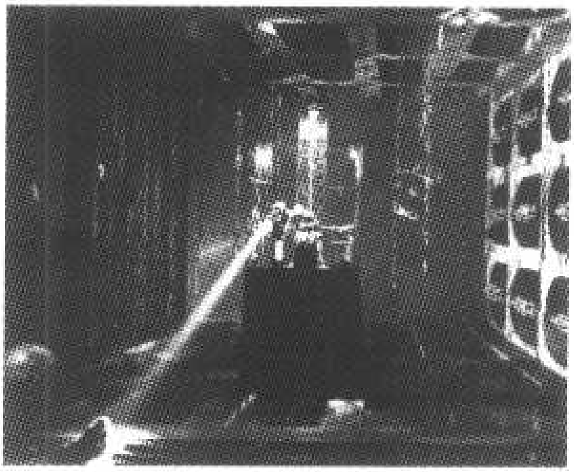
西蒙·伊斯特丝
（饰演克林索尔）



马迪·萨尔米农
（饰演提图雷尔）



汉斯・索廷(饰演古内曼茨)



克林索尔的魔幻城堡(剧照)



克林索尔的魔幻花园(剧照)



合唱指导　诺伯特・巴拉茨

布施 1951 年在拜罗伊特音乐上指挥的时间长度完全一样，同为 4 小时 38 分……

詹姆斯·列文的姓 Levine 与赫尔曼·列维的姓 Levi 有着语音学上的密切联系，而后者恰巧又是瓦格纳的密友和《帕西法尔》在拜罗伊特节庆剧院的首演指挥。不知二者有否联系?

3.DECCA 公司 417　143-2(4 CDs)

演唱:迪特里希·费舍尔——迪斯考(阿姆弗塔斯)、汉斯·霍特(提图雷尔)、高特洛勃·弗里克(古内曼茨)、雷内·科罗(帕西法尔)、佐尔坦·克勒门(克林索尔)、克莉斯塔·路德薇(孔德里)
合唱:维也纳国家歌剧院合唱团
伴奏:维也纳爱乐乐团
指挥:乔治·索尔弟爵士
录音师:肯尼斯·威尔金森、高登·帕雷
录音:1972 年于维也纳的索非大厅

浅析:

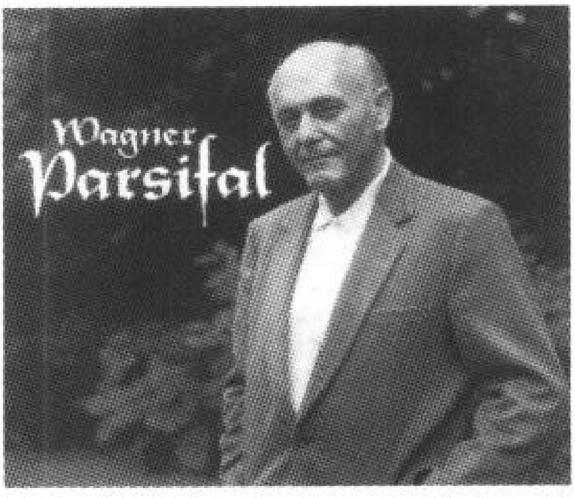
如果抛开《黎恩济》,只从《漂泊的荷兰人》到《帕西法尔》,相信任何人都会感慨于瓦格纳的天才。他或许不像莫扎特或柴可夫斯基般的全才,但却是一代歌剧创作的专才。在他倾毕生心血致力于歌剧改革和“音乐戏剧”实践的道路上,没有什么能够阻碍着他。或许有许多一般人看来像是难以逾越的困难,包括情感、精力、金钱或命运等,但瓦格纳用比它们更强大的信念和毅力战胜或驯服了它们。既使这些所谓的困难曾经使瓦格纳“倒下”过,但他很快就又重新地站了起来,就像其他伟人一样把“消沉”化为了“力量”。就像莫奈(印象派绘画大师)从“光”与“色”的相互关联中发现了前人从未发现的现象一样,当莫奈在画布上找到了最适合于表达“光”与“色”的明暗差别的形式时,他便把这种“色阶”(色彩的阶次)的“和弦”从其他绘画因素中提炼出来而达到了一个新的艺术高度。而同时代的瓦格纳,他也是从声乐和器乐的多重搭配之中找到了前人所未发现或使用的和声色彩,虽然他借助的是神话故事或古老的传奇,但这两



者又是构成瓦格纳艺术不可分割的一个整体，其互为因果关系。当瓦格纳总结出了一套创作法则之后，便可以在长时间且又是多重的写作重叠中仍能给予每一部作品以统一而完整的构思和风格，就像《尼伯龙根的指环》和《纽伦堡的名歌手》。而瓦格纳所幸运的便是在生前即获得了应有的荣誉和对其艺术改革的肯定。

许多人喜爱音乐，是因为它能给他们以某种情感，比如欢乐、悲伤或者忧愁，而当他们作着“白日梦”的同时也忘却了“日常的生活”。可是如果要将音乐只限制在一种能醉人的“软饮料”的地位时，那它的价值也就不大了。音乐是一种艺术，它必须在每次唱奏时被重新再创造出来。所以，人们在谈论音乐时只不过是使用更多的比喻，以使谈论者把自己的聆听经验尽可能地在他人的头脑中建立起联想，而最终能让他人获得谈论者的经验，这是一件非常困难和“冒险”的事情。当人们过多地追求这种所谓“音乐的传输”方式的同时却忘记了最为简单又最为折衷的方法——谈论者完全可以请他人与自己一起聆听。在“保全”音乐最为妥当的唱片应运而生并已发展到今天这样的技术水平时，它给予了每位爱乐者以平等的权利，使他们成为了音乐的主人。所以，当人们由衷地喜爱了这种“音乐载体”的同时也应赞叹唱片的伟大了。

瓦格纳的歌剧在伟大的唱片时代能以统一的风格被灌录成功者，目前应以索尔蒂爵士与DECCA莫属。从《漂泊的荷兰人》到《帕西法尔》(按时间顺序是从《莱茵的黄金》的1958年至《罗恩格林》的1986年共约28年的时间。除却二度的DECCA全数码的《名歌手》外)，索尔蒂爵士以他一贯的“瓦格纳方式”在录音室里制造出了活生生的现场Live效果，这与拜罗伊特的唱片有着异曲同工之妙，即使像《帕西法尔》这样的“宗教剧”也如是。索尔蒂所谓的“瓦格纳方式”无外乎精确的结构、宏大的气势和强烈的戏剧（表演）性，而这些又是演绎瓦格纳者所必须的，而且极易使人产生好感。在不作追根逐末的探讨时，这些方式就显得容易令人较为自然地接近和喜爱上瓦格纳。索尔蒂爵士圆熟、质朴的指挥毫无匠气，平衡乐队音响和歌者演唱的能力使人钦佩，这在瓦格纳的歌剧里是十分困难的，但索尔蒂大师对于它的“解决”是非常成功的。



乔治·索尔蒂爵士

如果你感觉《帕西法尔》太过沉闷和冗长而不想多攒几套的话，本片应该例外，因为你应该知道肯尼斯·威尔金森与高登·帕雷这两位 DECCA 的大录音师联手录音该有何等的效果。

4．DGG 公司 072　535－1(3 LDs/NTSC 激光视盘)

演唱：伯恩德·维克尔(阿姆弗塔斯)、扬·亨德里克·罗特林(提图雷尔)、库尔特·莫尔(古内曼茨)、齐格弗里德·耶路撒冷(帕西法尔)、弗兰茨·玛祖拉(克林索尔)、沃尔特鲁德·梅耶尔(孔德里)
合唱及伴奏：纽约大都会歌剧院合唱团与交响乐团
合唱指挥：诺伯特·巴拉茨
指挥：詹姆斯·列文
舞台制作：奥托·申克
舞台装置及设计：贡特尔·施耐德——辛姆森
执行制作人：彼特·吉尔伯
电视导演：布莱恩·拉奇
录音制作人：杰伊·大卫·塞克斯
录像：1992 年 3 月在纽约大都会歌剧院的现场实况

浅析：

在纽约大都会歌剧院首演《帕西法尔》的时候，曾经引发过一场轩然大波：

大都会发出广告准备在 1903 年底的圣诞节之夜首演瓦格纳的《帕西法尔》，拜罗伊特得到消息之后，科茜玛一行人员当即赶赴纽约。在与大都会经理康利德(Conried)协商未果之时，科茜玛一纸诉状告到了美国联邦最高法院。科茜玛在公堂上力陈瓦格纳遗言中对《帕西法尔》由拜罗伊特独占演出权的事实，同时请求法庭依法保护瓦格纳之著作权在他死后 30 年当中的合法权益，最后诉请大都会等待瓦格纳著作权自行解除并进入公用领域以后再举行首演。这一诉讼请求一方面在法庭里引起了法律上的争论，另一方面也在纽约的音乐人士中引起了更大的争论。争论的焦点在于这件艺术品是否应有国际性的属性。其中一方持此观点认为理应如此，另一方则拥护科茜玛



维护著作权人合法利益不受侵犯的观点。经过法庭审理后，联邦最高法院最后判决大都会胜诉并驳回了科茜玛的诉讼请求。当美国各地瓦格纳的崇拜者们听到这一消息以后无不欢欣鼓舞，他们纷纷前往大都会抢购入场券。大都会面对观众如此之热烈的响应，他们与政府协调专门开辟了一辆从芝加哥到纽约的专线火车以供运输观众之用。1903 年 12 月 24 日晚，在纽约大都会歌剧院空前热烈的气氛中成功地首演了《帕西法尔》，而且它也成为了这个戏剧季最受欢迎的剧目，观众场场爆满，一共连演了 11 场，为大都会带来了一个“双丰收”！

像大都会一贯奉行的写实制作手法一样，这版演出实况录像的舞台设置极尽自然的真实环境（当然，这同样是耗资巨大的），而最令人咋舌的就是舞台灯光的神奇幻化（它不以光怪陆离的色彩和技术取胜，而是在配合着剧情的同时以舞台空间范围内灯光奇妙的设计和组合取胜！），第二幕“克林索尔的魔园”场景更是美不胜见！

列文为了保证《帕西法尔》众多的合唱曲而从拜罗伊特请来巴拉茨指导大都会合唱团，我们仿佛听到的“圣唱”就像是不食人间烟火的嗓子发出来的“好声”，而且层次分明、技巧高超。

主要演员方面，最为活跃的瓦格纳男高音齐格弗里德·耶路撒冷和沃尔特鲁德·梅耶尔担纲帕西法尔和孔德里，库尔特·莫尔出演古内曼茨。耶路撒冷的特质在演唱帕西法尔时表现的比较能贴切于人物，他的表情几近“大智大愚”的人物要求，声音更加成熟；而美艳动人的梅耶尔也



齐格弗里德·耶路撒冷
（饰演帕西法尔）



帕西法尔与孔德里

不比她在拜罗伊特的表现差，我们在欣赏她演唱的同时也能领略她那自然和投入的人物表演；库尔特·莫尔在《女武神》中的洪丁令人印象深刻，而他同时也是一位最为活跃的瓦格纳男低音，他在《帕西法尔》中太多的宣叙调演唱，使人得由衷地赞叹这位具有深厚功力的歌唱家。

本视盘镜头调动之高仍应归功于布莱恩·拉奇，他常年坐镇大都会亦为其高质量的歌剧制作而在幕后默默无闻地工作，我们应该记住他，最起码当你见到由他担任 Video Director 的歌剧录像时应该可以去掉一分“戒心”。



詹姆斯·列文

詹姆斯·列文的现场指挥从容、老道，控制乐队与演唱者在达到完美统一时显示了深厚的指挥素养和对歌剧演出的纯熟。就像我们看到的其他大都会的演出实况一样，列文依旧是在自然地引导着“歌唱”，有这一点足矣！

5. DGG 公司 413　347－2（4 CDs）



演唱：乔西·范·达姆（阿姆弗塔斯）、维克多·冯·海勒姆（提图雷尔）、库尔特·莫尔（古内曼茨）、彼特·霍夫曼（帕西法尔）、齐格蒙德·尼姆斯根（克林索尔）、冬佳·薇佐维克（孔德里）

合唱：柏林德意志国家歌剧院合唱团

合唱指挥：瓦尔特·哈根——格罗

伴奏：柏林爱乐乐团

指挥：赫伯特·冯·卡拉扬

录音：1981 年

浅析：

动人的作品只能是全神贯注地捕捉那从头脑里“下意识的神往境界中”所获得的乐感而谱写出的音乐艺术，作曲家在“那里”有着极多的机会可以自由支配他的创作才能。所以，当有人问：“音乐有没有含义呢?”我说：“有!”再问：“那你能解释一下它的含义吗?”我说：“不能!这一点很难办到，皆因那‘下意识的神往境界’之故!”“可那美妙的旋律与和声究竟从何而来?”我只能说：“就从‘那里’来!”

动人的作品依赖着旋律(就像威尔弟的那首“女人善变”)，而瓦格纳也是一位创造旋律的大师。从《漂泊的荷兰人》到《帕西法尔》，我们可以列数那些脍炙人口的唱段和音乐，而那些太过浓重的和声则有些让人望而生畏。然而，这一切在瓦格纳的歌剧中又是那么的密不可分。所以，当要欣赏瓦格纳的旋律时就要忍耐他的和声以及它们的长度。这在《帕西法尔》里表现得比较突出。



卡拉扬在录音现场

《帕西法尔》十分庄重、肃穆的音乐使其旋律显得起伏不大，短小的主导动机也区别不大，而太多的叙事情节虽有精妙的配器，但仍嫌枯燥。也只有在“孔德里的出场”和“克林索尔的魔园”时，那令人为之一动的音型才出现。但是，第三幕那“神圣的周五音乐”却完全可以使你从座位上站起来!而“花仙子”的女声小合唱和守护骑士们的大合唱也是《帕西法尔》最有光彩的地方。



指挥大师卡拉扬

卡拉扬将《帕西法尔》放在最后录制是其演绎瓦格纳歌剧的一个总结，同时也是一座唱片艺术的高峰!从1951年拜罗伊特音乐节上的《纽伦堡的名歌手》和《尼伯龙根的指环》(《指环》部分被录音后发行)至此，其间30年的歌剧院、音乐厅与“录音棚”的艺术积淀已使卡拉扬成为了一代指挥大

师，特别是他录制的数以百计的唱片(和录像)几近张张完美、套套精彩，这是旁人所无法企及的。同索尔蒂(甚至是萨瓦利什)一样，卡拉扬全套的瓦格纳歌剧录音是对世界唱片宝库的一个重大贡献。卡拉扬在《帕西法尔》中表现出的“人老艺不老”的坚强意志深深地吸引着听众，同时唱片精良的制作无不使其增添光彩。在真正具有“德意志精神”的指挥大师日益减少的今天，本片就是一个明证。

6.(意大利)FONIT CETRA公司CDO 125 (3 CDs)

演唱:玛丽亚·卡拉斯(孔德里)、阿弗里科·巴尔德利(帕西法尔)、鲍里斯·克里斯托弗(古内曼茨)、罗兰多·帕内莱(阿姆弗塔斯)、迪米特里·罗帕托(提图雷尔)、朱塞佩·摩德斯蒂(克林索尔)
合唱及伴奏:罗马广播交响乐团及合唱团
合唱指挥:嘉泰诺·里奇特利(Gaetano Riccitelli)
指挥:维托里奥·居伊(Vittorio Gui)
录音:1950年11月20、21日在意大利(在罗马)国家广播局录音室录制,单声道

浅析:

1871年11月21日在波罗纳歌剧院由安杰洛·马里亚尼(Angelo Mariani, 1821－1873)指挥、著名男高音伊塔洛·堪帕尼尼(Italo Campanini, 1845－1896)辉煌演唱的《罗恩格林》,标志着瓦格纳的大型歌剧首次在意大利的成功登陆！随后，在托斯卡尼尼、图里奥·塞拉芬、维克多·德·萨巴塔、安冬尼奥·瓜内里(1880－1952)以及维托里奥·居伊(1885－1975)等一大批真正的意大利指挥家的努力之下，使瓦格纳的那些“惊世之作”得以在“歌剧之乡”受到了普遍的欢迎。直到今日,意大利观众已深深地喜爱了这位德国大师的作品。



与在意大利上演瓦格纳的歌剧同样重要的就是要用意大利文演唱歌词。众所周知,瓦格纳为其经典作品所创作的歌词(实为诗歌)也是构成其音乐和戏剧“完整艺术”的一大要素,他以德文发展诗韵,这在编译

其他文种并在配歌的同时也产生了极大的困难。正像欧洲其他国家开始上演瓦格纳一样，他所带来的演唱风格、歌剧艺术价值观等方面的变化，在当时被各国的保守派们强烈地反对着，他们称之为一种“威胁”。



瓦格纳像(1880年摄)

1914年1月1日（该剧拜罗伊特专属使用权解除的第一天），同样在波罗纳歌剧院上演的《帕西法尔》依然使用意大利文演唱，1938年由居伊指挥时也仍用意大利文。而面对诗歌与音乐在瓦格纳歌剧里亟待统一的问题，1958年在罗马歌剧院首次改用原文（德文）上演了《帕西法尔》，指挥则是从德国请来的指挥大师卡尔·伯姆。翌年，在拿波里的圣卡罗歌剧院也采用了原文演唱《帕西法尔》和其他歌剧，并在以后形成定式。



年轻的卡拉斯

玛丽亚·卡拉斯于1947年12月30日在威尼斯凤凰歌剧院登台首次演唱了（她自己歌唱事业中的）《特里斯坦与伊索尔德》，她那富于男性化的阳刚和雄浑付予了伊索尔德一种充满激情的生命力。当意大利指挥大师图里奥·塞拉芬发现卡拉斯这种非凡的舞台表演才能以后，他于1948年力邀卡拉斯在热那亚再次演唱了伊索尔德。此后，卡拉斯又于1949年间相继在威尼斯和巴勒莫演唱了更为吃重的《女武神》。1950年，卡拉斯在罗马歌剧院演唱了一次《帕西法尔》之后，马上就被请到了意大利国营广播局，在居伊的指挥下，与其他著名的歌唱家们一起录下了这套《帕西



歌剧女神玛丽亚·卡拉斯

法尔》全剧。它为我们留下了卡拉斯仅仅唱过两次的《帕西法尔》中的一次完整的历史录音，而她其他的瓦格纳录音除了一首“伊索尔德的爱之死”被出版之外至今从未听到过。不言而喻，这套《帕西法尔》无论对于卡拉斯迷们和瓦格纳迷们该是何等的珍贵！贵在甚为稀有！

瓦格纳创造了辉煌和强悍的戏剧人物，而这些却完全符合卡拉斯极其特殊的演唱力量和强烈的个性，使人觉得森塔、维纳斯、布伦希尔德、伊索尔德、埃尔莎这些角色好像都是瓦格纳为卡拉斯度身定造的，当然，还有孔德里。但对于瓦格纳迷们来讲，伟大的卡拉斯从此回避了瓦格纳而无不令人抱憾终生！

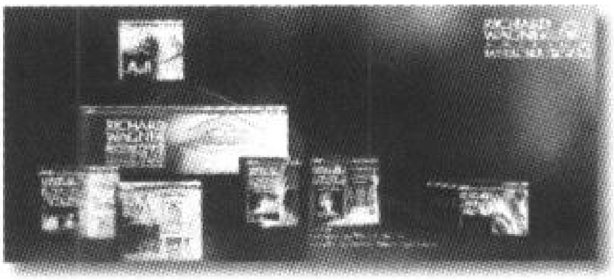
这套唱片录音质量尚可，人声十分突出，虽是单声道但对聆听毫无任何妨碍。正如听前所料，卡拉斯从孔德里一出场就在精神上抓住了我们。她将孔德里塑造得十分“黑暗”和“急不可奈”，她那“闪光”的音色、如火般的“情绪”，为我们展现的是一位富有“侵略性”的“泼妇”而非性感及兼具双重性格的“妖冶”女子。与卡拉斯同样年轻的鲍里斯·克里斯托弗扮演的古内曼茨和阿弗里科·巴尔德利的帕西法尔都有着十分好听的美歌韵味，绝不同于传统意义上的“德国式唱法”，而且使用意大利文演唱。年已 65 岁的意大利指挥居伊将通篇音乐处理得极富歌唱性，他把《帕西法尔》里面凡是能够“歌唱起来”的音乐都交给了乐队和歌手，而他本人就像是一位 Meistersinger！

最后一句话，本片再难买到也得努力！

附 1:“延续与变迁”——飞利浦公司出版的《瓦格纳全集》

沃尔夫冈·瓦格纳(文)/鲁　路(译)

以唱片和录像形式出版的飞利浦《瓦格纳全集》Richard Wagner Edition 收录了拜罗伊特音乐节上演的各部理查德·瓦格纳代表作的视听资料,它为听众与观众们提供了一个独一无二的机会来广泛地领略这些作品。



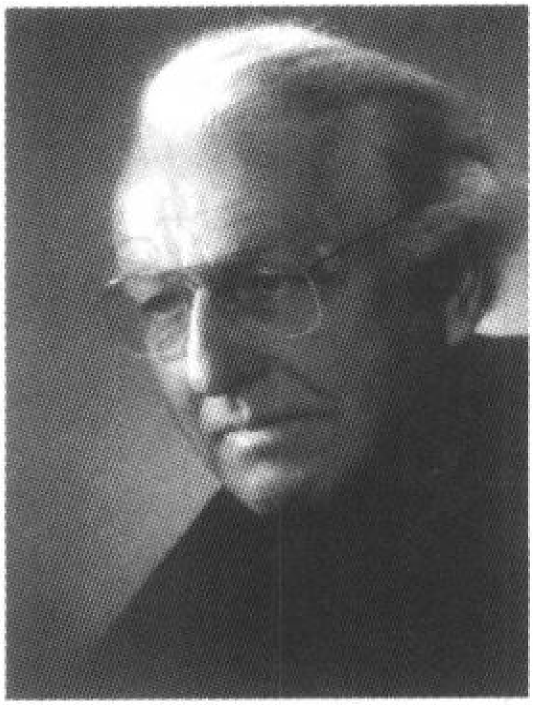
《瓦格纳(录音)全集》



《瓦格纳(录像)全集》

从《漂泊的荷兰人》到《帕西法尔》,这部全集中所收录的演出实况均经过电台及电视台的转播,这说明了它们的一方面价值,同时也使得听众和观众们得以了解瓦格纳全部艺术作品这独一无二的艺术现象的真谛,也能让“拜罗伊特”在视听传媒中尽可能忠实地再现理查德·瓦格纳所追求的“充分体验”的这一效果。

《瓦格纳全集》自然具有极高的资料性价值,因为它不仅令人印象至深且极富表现力地证明了瓦格纳作品的活力,而且证明了音乐节汇演的观念以及理查德·瓦格纳为拜罗伊特音乐节进行的创作所具有的生命力。在 20 多年之中逐部进行的录制表现出,在拜罗伊特,对瓦格纳艺术作品的创造性理解是一个不断的过程,这其中既有延续性,又有不

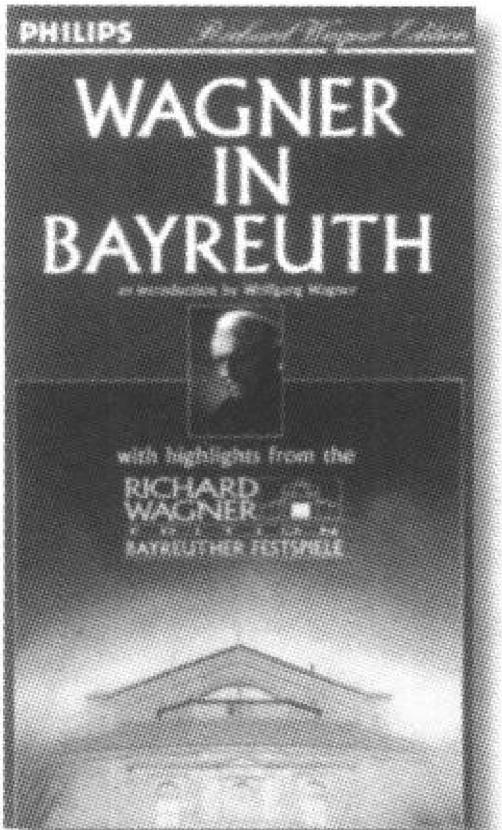


沃尔夫冈·瓦格纳

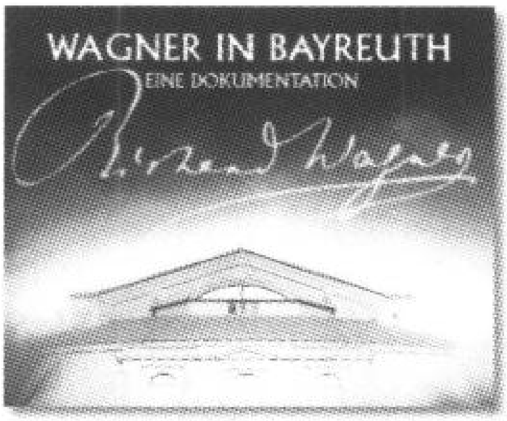
断的变迁。由于有诸多负有盛名并颇具权威性的艺术家们的参与，使得这些资料能从视听上向人们展示出“拜罗伊特艺术工厂”的风貌。虽然完善的技术手段不能取代直接的感受，但该部全集的录制为传播这种感受、加深人们的了解所作出的工作至今仍是具有典范意义的。

附 2：纪录片《瓦格纳在拜罗伊特》（飞利浦公司出品）

在这部长达 69 分钟的影片里，沃尔夫冈·瓦格纳（理查德·瓦格纳的孙公子、拜罗伊特节庆剧院现任总管）将带领我们参观拜罗伊特节庆剧院和瓦格纳博物馆（汪弗利花园），同时我们也将透过沃尔夫冈那具有远见卓识的艺术洞察力来领略瓦格纳歌剧的魅力。在影片的最后，我们优秀的电视导演布莱恩·拉奇先生将向我们展示在此间“艺术工厂”里录制瓦格纳作品的情况以及部分的片段资料。本片不仅为《瓦格纳全集》（录音、录像）作绍介，同时也是一份不可多得的史料性作品。在此感谢本片的导演狄克·库尔！



PHILIPS 070 258-3
纪录片《瓦格纳在拜罗伊特》



纪录片《瓦格纳在拜罗伊特》所附图书

三、瓦格纳音乐之录音、录像各版本简评

1.TELARC 公司 CD－80379(1CD)

曲目:《纽伦堡的名歌手》第一幕前奏曲
《黎恩济》序曲
《浮士德序曲》
《漂泊的荷兰人》序曲
《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲及“伊索尔德的爱之死”
《汤豪瑟》序曲(德累斯顿版本)
演奏:辛辛那提交响乐团(Cincinnati Symphony Orchestra)
指挥:耶苏斯·洛佩兹·科伯斯(Jesús López-Cobos)
录音:1994 年 3 月 21 日至 22 日在俄亥俄州的辛辛那提音乐厅录制

简评:



当埃里赫·孔泽尔(Erich Kunzel)与辛辛那提 Pops 交响乐团的“好莱坞电影配乐”的演奏已火遍全世界时,其“本家”辛辛那提交响乐团已在洛佩兹·科伯斯的指挥下,在 TELARC 录制完成了诸如布鲁克纳第 4“浪漫”、第 6、7、8、9 交响曲、雷斯皮基的“教堂之窗、罗马节日、巴西印象”以及“卡门组曲”等较有份量的作品录音。终于,辛辛那提交响乐团在科伯斯的率领下排出了

104人的大编制(3管编),完成了这张《瓦格纳管弦乐曲》专辑,收录的瓦格纳作品也是属于重量级的,其勇气实在可嘉。

TELARC的录音依然是最优秀的!纯正的音色、宽阔的音场、巨大的动态和分明的层次,且同时使用了最为先进的TELARC 20-bit和环绕声技术,使听觉上增加了一定的娱乐性,这倒与本片的聆听感受颇为相近。

辛辛那提交响乐团显然还不能传达出瓦格纳音乐所特有的“内涵”。理查·施特劳斯曾经说过:“对于瓦格纳而言,音乐对它的表达能力起着最大的作用!”这句极富哲理的话可谓“一语洞穿”瓦格纳音乐的特质——无论其作品要表达多么“无上崇高”的境界,最最基本的还是音乐表达本身,由此衡量乐团的演奏以及科伯斯的指挥也就释然了。仅乐队演奏仍缺少诸多方面的“瓦格纳派”经验,无法组织起令人信服的瓦格纳音乐。

辛辛那提交响乐团的铜管声部倒是抢眼得很,全奏时有一种迫人的气势!

2.TELARC公司CD-82005(1CD)

曲目:《纽伦堡的名歌手》第一幕前奏曲

《齐格弗里德走马赴莱茵》选自《诸神的黄昏》场景音乐

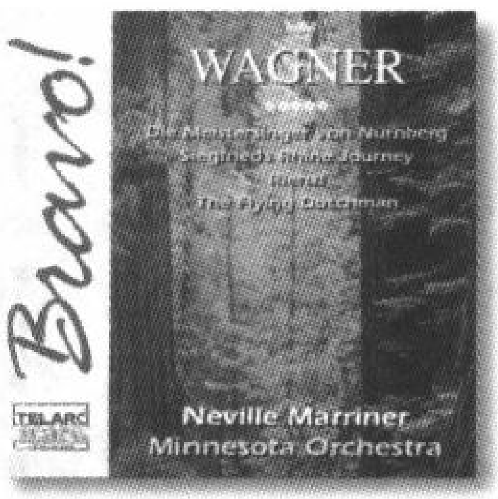
《黎恩济》序曲

《漂泊的荷兰人》序曲

演奏:明尼苏达交响乐团(Minnesota Orchestra)

指挥:内维尔·马利纳(Neville Marriner)

录音:1983年2月17日在明尼苏达州的明尼亚波利斯交响音乐厅录制



简评:

英籍指挥家内维尔·马利纳(生于1924年4月15日)其指挥生涯起步较晚。在1956年创建了闻名至今的圣马丁室内乐团以后的1968年,44岁的马利纳远赴美国专门学习指挥艺术,并于1980年左右担任了明尼苏达交响乐团的常任指挥。从此这两支优秀的乐团在马利纳的指挥下享誉世界,其中前者要胜于后者。

本片音效出色，各乐器组比例平衡，强劲的动态一如 TELARC 最优秀的录音。马利纳充分体现出自身高雅、理智的内在气质，绝不追求以“猛冲猛打”来表现瓦格纳的方式，相反给人以端庄、凝重的感觉。《纽伦堡的名歌手》前奏曲的音乐步伐坚实、音响华丽、立体感很强，各乐器组的对位展开得十分精确，使“层层加厚”的铺垫直到高潮来临时爆发出了壮丽的、理想的全奏效果；《齐格弗里德走马赴莱茵》戏剧性效果强烈，形像地表现了这段情节。《黎恩济》与《漂泊的荷兰人》序曲则是能使人热血沸腾的演奏，虽有马利纳个人感性的处理，但也不失为贴切。

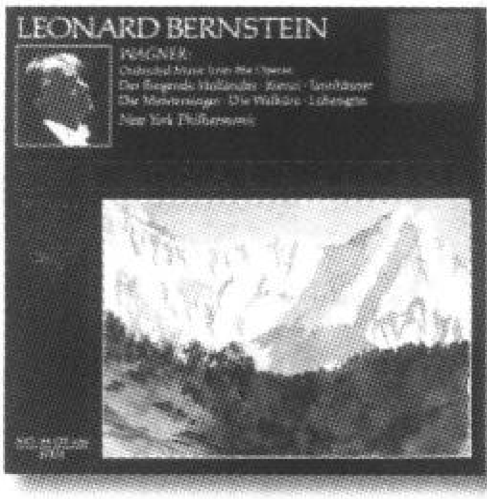
3．SONY 公司 SMK 47643（1CD）

曲目：《漂泊的荷兰人》序曲（录于 1968 年 1 月 25 日）
《黎恩济》序曲（录于 1968 年 2 月 2 日）
《罗恩格林》第一幕前奏曲（录于 1968 年 1 月 25 日）及第三幕前奏曲（录于 1967 年 10 月 26 日）
《纽伦堡的名歌手》第一幕前奏曲（录于 1964 年 4 月 27 日和 5 月 1 日）
《女武神的骑行》选自《女武神》第三幕第一场（录于 1967 年 10 月 26 日）
《沃坦的魔火音乐》选自《女武神》第三幕第三场（录于 1968 年 1 月 25 日）
《汤豪瑟》之《入场进行曲》选自第二幕第四场（录于 1967 年 10 月 26 日）

演奏：纽约爱乐乐团（New York Philharmonic）

指挥：列奥纳德·伯恩斯坦（Leonard Bernstein）

录音：纽约林肯艺术中心的爱乐音乐厅，现改名为埃弗利·费舍尔大厅（1、2、3、4、6、7、8）；纽约曼哈顿中心（5）



简评：

这是 SONY 公司 1993 年发行的冠以“皇家版本”的百张伯恩斯坦与纽约爱乐录音专辑的第 99 张（第 100 张也是瓦格纳音乐的录音），其深蓝底色的唱片手册上赫然印着“威尔士王子查尔斯殿下之王储基金”的金色字样，唱片包装尽显雍容华贵的皇家气派！

伯恩斯坦（1918 年 8 月 25 日——1990 年 10 月 14 日）与纽约爱



列奥纳德·伯恩斯坦

乐从五十年代到七十年代共为CBS Masterworks(现SONY CLASSICAL)录制了500多部大、小型作品。在这期间,“流星”般的伯恩斯坦变成了世界音乐的中心人物,同时伯恩斯坦也是录制马勒全套交响曲的第一人。自从1958年接替希腊籍指挥大师迪米特里·米特罗普洛斯继任纽约爱乐常任指挥近三十年间,其辉煌的历程使他成为二十世纪中最受世界人民尊敬和爱戴的音乐家之一(指挥家、作曲家、钢琴演奏家、音乐教育家、热心于公益事业者)!在伯恩斯坦涉猎广泛的指挥曲目中,瓦格纳的音乐作品始终受到音乐爱好者的普遍重视。这不仅是由于爱好者们均想聆听每一位“大师级”的指挥来演绎瓦格纳,而且对于伯恩斯坦则更想倾听其对于瓦格纳音乐的浪漫情调!从本片当中您定能一窥“伯恩斯坦式的、浪漫的瓦格纳”之风采。

《漂泊的荷兰人》序曲首当其冲并先声夺人。伯恩斯坦将序曲中的速度、力度、绵密度、音色、歌唱性、旋律以及曲子本身那激烈、饱满的色彩极好地控制着和表现着,使听众不由得“心随音转”而忘乎所以(这是伯恩斯坦的巧妙安排)。随后的《黎恩济》序曲、《罗恩格林》第三幕前奏曲、《女武神的骑行》、《入场进行曲》也均以上述的“伯恩斯坦方式”进行着。

《罗恩格林》第一幕前奏曲是由“皇家版本”首次发行的伯恩斯坦和纽约爱乐的录音,它仍未能逃离伯恩斯坦式的浪漫——新鲜的活力、变化丰富的色彩!《纽伦堡的名歌手》前奏曲恐怕是在音乐会上被演奏次数最多的瓦格纳名曲之一。在博采众长之后,我们仍能接受伯恩斯坦的诠释——它能近乎于平民的率真、朴实、喜悦和戏谑而远离崇拜者对被崇拜者的极力鼓吹。在极富歌唱性的演奏中,异常舒缓的“艺术的动机”和“爱的动机”以及活泼跳跃的“名歌手的动机”两者联结上的反差(保证您在此外的任何版本中都听不到)生动地勾勒出平民阶层的市井生活风情。得益于瓦格纳这唯一一部现实主义题材作品,伯恩斯坦尽显其“现实中见浪漫的特长”,就像《西区故事》!

伯恩斯坦棒下的纽约爱乐似乎已十分适应他那随心所欲的处理而能紧随其棒进行起承转合,其韧力不减、音色不暗、气势不衰、

错落不乱。“皇家版本”选定纽约爱乐与伯恩斯坦专属录音的另一个原因，就是要将这份“皇家的荣誉”授予这支具有150年历史的美国乐团。在历经马勒、门格尔贝格、托斯卡尼尼、巴比罗里、罗津斯基、瓦尔特、史托科夫斯基、米特罗普洛斯和伯恩斯坦的精心指导下，纽约爱乐如今已稳坐美国第一流交响乐团之位，从这套“皇家版本”中您能全面领略其独有的风采！

本片录音效果绝对一流(虽然都是30年前的录音)！



4.RCA 公司 09026 - 61792 - 2 (1CD)

曲目:《纽伦堡的名歌手》选曲:

第一幕前奏曲

第三幕前奏曲

学徒们的舞蹈(圆舞曲),选自第三幕

名歌手们行进的队伍,选自第三幕

《诸神的黄昏》选曲:

齐格弗里德走马赴莱茵,选自第一幕

齐格弗里德的葬礼进行曲，选自第三幕

《罗恩格林》第三幕前奏曲

《汤豪瑟》第二幕的“入场进行曲”

演奏:芝加哥交响乐团

指挥:弗里茨·莱纳(Fritz Reiner)

录音:1959年4月18日录于芝加哥交响音乐厅,立体声

录音师:路易斯·雷顿

注:《罗恩格林》与《汤豪瑟》两段录于1950年10月19日,地点在纽约曼哈顿中心，由RCA Victor交响乐团演奏。单声道录音。指挥、制作人与录音师同于其他曲目。



弗里茨·莱纳

简评:

莱纳的音乐生涯始于欧洲的众多歌剧院，这其中德累斯顿国家歌剧院是他最重要的岗

位。1921 年莱纳来到美国指挥交响曲的演奏。当有一次被人问及他最喜欢的作品时，莱纳回答："当我指挥交响曲时我想要是指挥演出歌剧该有多好！但当我指挥歌剧时便又想回到音乐厅来指挥交响曲！"——他是天生的完美主义者与悲观主义者，由此不可理解的回答中使我们得见。这一思想贯穿了他在美国指挥众多乐团的历程中，从辛辛那提、匹兹堡到他作出过最大贡献的芝加哥交响乐团，并从 1930 年 6 月起，莱纳同时在伦敦科文特花园皇家歌剧院以及美国的旧金山和芝加哥指挥歌剧和交响曲的演出。1951 年 1 月，莱纳在纽约大都会歌剧院指挥演出乔治·比才的歌剧《卡门》取得了辉煌的成功，历时 5 个音乐节。5 月和 6 月他还同时与大都会的演员们一起为 RCA 录制歌剧节目。当在曼哈顿中心录完音以后，大都会剧院的那些主角们都兴高采烈地跑来向莱纳祝贺录音成功的时候，莱纳却无不充满鄙夷地挖苦道："下次我再录歌剧时一定不要歌手！"

这版莱纳的瓦格纳音乐专辑便是他 Opera-without-singers 系列中的一张(除本文曲目栏中所注两个单声道录音外)。莱纳 1953 年出任芝加哥交响乐团音乐指导，通过他那粗暴的作风和高超的才能在短短的几年内将芝加哥交响乐团训练成了世界级伟大的音乐团体，而他本人却于 1962 年病倒在工作岗位上，次年 11 月 15 日逝世，终年 75 岁。

这版"不要歌手的歌剧"的录音，每部作品的几段音乐都重新编排并可联结成篇，所以这也可算作是歌剧意义上的歌剧音乐，而不是像其他版本中注明的"前奏曲或间奏曲集"。"不要歌手"的纯歌剧音乐的演奏，特别是瓦格纳的歌剧作品，无疑使莱纳大大地尽情了一番！《纽伦堡的名歌手》前奏曲结构严谨、气势恢宏、音响瑰丽、高贵庄严，真可谓"神圣不可侵犯"！第三幕前奏曲低回委婉、意境深远，音乐进行得十分精确，低音乐器显示了出色的层次感，音响厚实。"学徒们的舞蹈圆舞曲"则令人想起了莱纳的另一张名盘《约翰和约瑟夫·施特劳斯圆舞曲集》。《罗恩格林》和《汤豪瑟》虽是单声道录音，但恐怕也是单道录音中音质最优秀的！时值莱纳音乐生涯的辉煌时刻，其所演示的音乐也透着一股青春的气息(虽然此时的莱纳已是一位六旬老人)！

莱纳在艺加哥交响乐团任职十年后又回到了大都会歌剧院，同时指挥歌剧的演出。1963 年 11 月在排练《诸神的黄昏》时，他用行动作出了回答："真是一个傻子——这部简单的作品！"随即他的脸上露出了他那叔本华(Schopenhauer)式的微笑……，他继续说到："鲁道夫·宾(大都会歌剧院总经理)，你看就上演的

《诸神的黄昏》会怎样呢?”宾答道:“留神!弗里茨!”然后他提醒道:“可别让《诸神的黄昏》变成你‘莱纳的黄昏’哟!”莱纳用一种迷茫的眼神望着他默默地低语:“如果能用以后全部的时间指挥演出该有多好啊……。”,沉默良久他又说道:“我将在两周以后死去。”

片中两段《诸神的黄昏》音乐,“齐格弗里德走马赴莱茵”表现的是意气风发的齐格弗里德满怀喜悦的英雄的内心,而“齐格弗里德的葬礼音乐”则是英雄的末日。这两段音乐在莱纳临终时依然在排练,这里充满着预言式的东西,它留给了我们无限的遐想时空。

5.DGG 公司 439 022－2 (1CD)

曲目:《汤豪瑟》序曲、饮酒歌芭蕾音乐(巴黎版本)
《纽伦堡的名歌手》第三幕前奏曲
《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲、“伊索尔德的爱之死”
演奏:柏林爱乐乐团
指挥:赫伯特·冯·卡拉扬
录音:1984年

简评:

年轻时的卡拉扬原打算当一名工程师,并已准备进入维也纳技术大学学习,但由于种种原因导致了他与音乐终生为伴。早年对技术革新强烈的追求使他对新技术总是有一种执着并老想亲自上手。卡拉扬能高超地驾驶飞机和汽车却未出过危险事故,其中原因恐怕是他对各种技术的谙熟。



随着数码录音技术的出现,DGG 公司制作发行的首套全数码唱片便是卡拉扬指挥的《魔笛》全剧,这时已迷恋上录音制作的卡拉扬便时常亲自坐到录音工作台上去推、拉那些按钮而参与制作了。DGG 公司为其制作的“卡拉扬金版”就是在他本人的个人监制下录音完成的,本片便是其中一张瓦格纳音乐专辑。

1983—1984 年的柏林爱乐和卡拉扬已达“非一而又不二”的完美结合度,两者相互依托而各言心志。圆

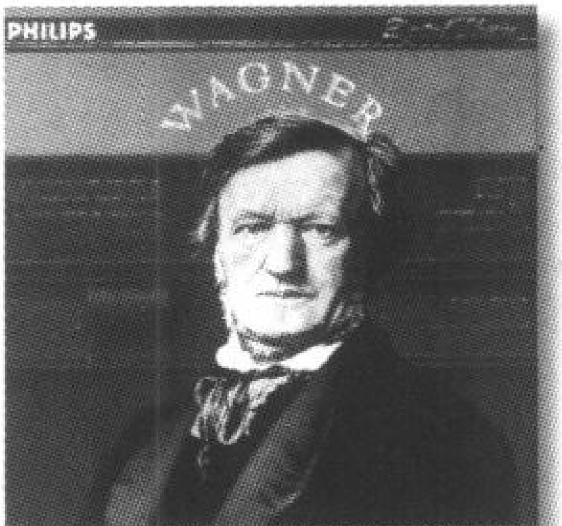


柏林爱乐乐团

熟、齐整、磅礴、流畅构成了本片最大的特色。《卡拉扬金版》从选曲方面不难看出卡拉扬晚年的音乐取向——从古典浪漫到现代的经典力作似乎要一网打尽！而在这仅有的一张瓦格纳音乐专辑中，他却选择了极为“内省”的几段音乐。《汤豪瑟》序曲中宽广的构架与其后戏谑的“饮酒歌芭蕾音乐”极为分明地展现出凡圣之间不同的见地，而最终必须要“超凡而趋圣”方能获得救赎；《纽伦堡的名歌手》第三幕的前奏曲标有“使声音多少有些延长倾向”的指示，表现了汉斯·萨克斯对于人生的思维和醒悟。当圆号以明朗的声音庄严地奏出“醒悟的动机”时，使我们猛然间意识到——那是否是卡拉扬式的沉思（令人想起了那张流传最广、使用次数最多的卡拉扬双手紧握指挥棒作冥想状的艺术照片）？最后，在《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲（全剧第一部分音乐）和“伊索尔德的爱之死”（全剧最后一部分音乐）中则完全是在经历着死亡（速度虽然未被放到最慢，但在力度上的处理则体现着某种神秘）……

由于卡拉扬晚年极为个人化的演绎使我们有理由相信——虽然是瓦格纳的音乐，但却是卡拉扬意图的再创作。对于本片唯一遗憾的是，有几处强弱变化是被“音量钮”操纵出来的。而这是否是卡拉扬本人所为我们便不得而知了。

6.PHILIPS 公司 426 271－2(1CD)



曲目：《漂泊的荷兰人》序曲
《罗恩格林》前奏曲
《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《汤豪瑟》序曲（德累斯顿版本）
《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲
及“伊索尔德的爱之死”
演奏：柏林爱乐乐团
指挥：小泽征尔(SEIJI OZAWA)
录音：1989年6月在柏林录制

简评：

这是小泽截止目前唯一一

张瓦格纳音乐的演奏专辑，而这也是柏林爱乐在PHILIPS公司为数不多的录音之一。这张充满灿烂音质和辉煌演奏的CD，其诞生则更加奠实了小泽作为东方指挥家在国际音乐界的大师地位。

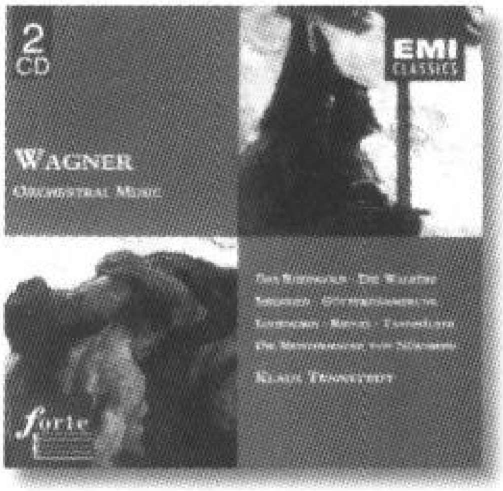


小泽征尔

本着对待艺术严肃认真的态度，小泽为本片选择了几首瓦格纳最具音乐演奏性的管弦乐曲目(而将瓦格纳一些热闹非凡的效果性音乐暂时抛开，这是有些指挥家所不容易做到的)，由于他在片中的表现使得柏林爱乐的演奏令人有耳目一新之感。小泽(时任柏林爱乐客座指挥)有意识地压抑着铜管声部而为其歌唱性的演绎腾出了音响空间(对于一谈瓦格纳就先头疼于他的“铜管”的听众无疑是一张难得的唱片！)，再加上柏林爱乐乐团乐手们优秀的个人与合奏素质，也为小泽尽情的“潇洒”扫清了技术上的障碍。

上述的诸多因素使这张唱片顺情顺理地成为了我们收集小泽作品的一个必须的选择。你将能听出他那流畅而富于韵律感的双臂和指挥形体上的大动作，还有就是那根精确的指挥棒！

7.EMI公司 5 68616 2 (2 CDs)



片名：《瓦格纳的管弦音乐》
演奏：柏林爱乐乐团
指挥：克劳斯·腾斯泰特(Klaus Tennstedt)
录音：1980年10月、1982年12月和1983年4月录于柏林爱乐音乐厅

简评：

生于原德意志民主共和国的指挥大师克劳斯·腾斯泰特(1926年6月6日—1997)演绎马勒交响曲的权威地位已深入人心，而他对于瓦格纳音乐的宏扬也是不遗余力的。



克劳斯·腾斯泰特

作为一名德奥音乐系统的指挥家来说，瓦格纳的作品无时无刻不在吸引着他，而且这也正是修炼其自身艺术境界的一条必由之路。

第一张 CD 可称为“《指环》之精粹”，包括“女武神的骑行”“齐格弗里德走马赴莱茵”、“齐格弗里德的葬礼进行曲”、“诸神进入沃尔哈拉城堡”、“沃坦的魔火音乐”和“森林在窃窃低语”六段音乐。腾斯泰特催动柏林爱乐爆发出了惊天动地的音响（谁说柏林爱乐的铜管不行，那谁就应该听听这张唱片），气势大得吓人！尤其在“诸神进入沃尔哈拉城堡”（选自《莱茵的黄金》终场）时，铜管声部的吹奏已近白热化程度（使人担心高音喇叭将就此报销）。“女武神的骑行”片段演奏得栩栩如生，这是得益于乐团的弦乐、木管、铜管有机地配合以及腾斯泰特激情的指挥。腾斯泰特不愧为一位音响乐彩的“建筑师”（听他的马勒亦有同感），这也是听他的唱片令人过瘾的一面。另外一面，则是他对所指挥作品的内涵有着深刻的洞察。

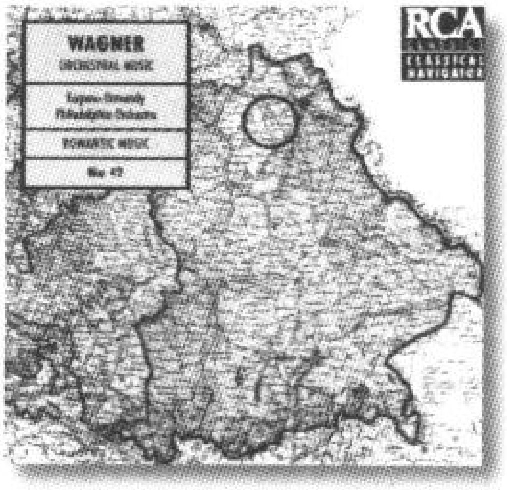
第二张 CD 便是腾斯泰特深察瓦格纳音乐以后的结果。《汤豪瑟》序曲中某些乐句似有主观的即兴，但恰恰由此产生了不同凡响；《黎恩济》序曲那三声小号听来悠远而稳重，为其后悲剧性主题的发挥开了个好头。随后的弦乐以更加稳重的步伐步步向前。定音鼓一响，从此一气呵成至曲终！《罗恩格林》第一幕前奏曲中八声部小提琴对“圣杯的动机”的精细刻画，其薄如蝉翼，但又不乏量感的和声其层次分明、玄秘而空灵，以此来描绘“天国”应属准确。《罗恩格林》第三幕前奏曲极其有效地渲染了婚礼的气氛——由具有爆破感的木管、铜管和大钹起奏”欢喜的动机”，弦乐组高音区的震音华彩整齐划一地衬托出长号雄壮的主题，全曲音乐的演奏十分华丽、雄浑。《纽伦堡的名歌手》前奏曲欢乐情绪始终贯穿，尤以柏林爱乐的木管和弦乐器最为突出！

这是一套演、录俱佳的中低价位唱片，虽然已难寻觅，但还是请爱好者们注意该片的再版！

8.RCA 公司 74321 17893 2 (1 CD)

曲目:《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《汤豪瑟》序曲

《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲及“伊索尔德的爱之死”
《莱茵的黄金》中“阿尔贝里希的祈祷”及“诸神进入沃尔哈拉城堡”
《女武神》中“女武神的骑行”
《齐格弗里德》中“森林在窃窃低语”
《诸神的黄昏》中“齐格弗里德走马赴莱茵”



演奏：费城交响乐团
指挥：尤金·奥曼迪(Eugene Ormandy)
录音：1972~1973年间

简评：

奥曼迪(1899年11月18日—1985年3月12日)在与费城交响乐团合作的40多年间录制了大量优秀的唱片，且涉及作品达数百部之多，但他们合作录制的瓦格纳音乐的唱片，目前我们只发现了这一张。

全片演绎中规中矩、朴实无华，费城交响乐团丝滑透明、丰满润泽的弦乐和光辉灿烂的铜管仍可给人留下极佳的印象，奥曼迪组织瓦格纳音乐色彩的能力亦在水准之上。

录音一般，朦胧的音色好像雾里看花。

《汤豪瑟》序曲只截取了8分钟的段落，有些令人不解。从圆号和单簧管起奏“巡礼大合唱”动机至第一次出现“维纳斯堡的世界”动机，弦乐器有力地奏响“维纳斯的赞歌”之后，在大提琴上引入小提琴和木管准备再现“维纳斯的动机”时，乐曲音量被逐渐衰弱至零……所以我们不知道这是哪一个版本。

出于尚未满足的心情，我们将盼望着奥曼迪与费城交响乐团第二张瓦格纳音乐的唱片被出版发行(若录有第二张的话)。

9.MASTER TONE 公司 LM1315 (1 CD)

曲目：《女武神的骑行》
《森林在窃窃低语》选自《齐格弗里德》(现场录音，单声道)
《汤豪瑟》序曲(德累斯顿版本)
《齐格弗里德的葬礼进行曲》选自《诸神的黄昏》
《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲及“伊索尔德的爱之死”(现场录音)
演奏：列宁格勒爱乐乐团
指挥：叶夫根尼·穆拉汶斯基(JEVGENIJ MRAVINSKIJ)



录音:1973年与1978年

简评:

前苏联20世纪最伟大的指挥家叶夫根尼·穆拉汶斯基1903年6月4日生于俄国的圣彼得堡,1988年1月20日逝世于列宁格勒(即原俄国的圣彼得堡),享年85岁。其一生最伟大的贡献之一就是造就和培养了列宁格勒爱乐乐团(十月革命之前的彼得堡爱乐乐团)。穆拉汶斯基曾进入圣彼得堡音乐学院师从舍尔巴乔夫 sherbachov、高克 Gauk 和马尔科 Malko 等前辈接受系统的音乐教育,同时在圣彼得堡芭蕾舞学校担任钢琴演奏员,毕业后于1932年被任命为基洛夫剧院管弦乐团指挥。1938年他一举夺得全苏指挥比赛第一名,并被荣幸地聘请为列宁格勒爱乐乐团(创立于1772年至今)首席指挥。从此,在穆拉汶斯基与该乐团合作的40年当中,乐团成为享誉全苏和全球的最著名的演奏团体之一,穆拉汶斯基本人也凭借他卓越的指挥才能和一位艺术家的深厚修养而彪炳于世界乐坛,并先后获得了前苏联所授予他的多项荣誉——苏联人民演员、社会主义劳动英雄称号以及多次荣获列宁奖金和苏联国家奖金。在他的艺术生涯中,柴可夫斯基、普罗柯菲耶夫、肖斯塔科维奇的作品是他所钟爱和擅长的,同时对于德彪西、拉威尔以及巴托克的作品也可称为权威的演绎,但穆拉汶斯基指挥的曲目还远不止于此,他对瓦格纳音乐的驾驭能力同样非凡。在瓦格纳音乐的行进当中我们能够清晰地感觉到大师的坚定和自信!



叶夫根尼·穆拉汶斯基

《女武神的骑行》一段场景音乐好似狂风裹挟着暴雨!带动列宁格勒爱乐"鼓风机"的强大"电力"直接来自于穆拉汶斯基!其绵密度与"窒息感"强于其它任何一个版本!

而在《森林在窃窃低语》一段牧歌风的现场演出中,穆拉汶斯基极好地平衡着各部音响和音色(虽是单道录音)。跳跃的木管对

答，小提琴在乐队上的游弋，其栩栩如生的描绘让人仿佛置身于花鸟闲居的田野之中（这在单道的现场录音中实在是难能可贵的表现！）。

其后的几段重量级音乐同样也稳稳地掌握在大师手中，并通过他的亲兵——列宁格勒爱乐乐团以一种完美的方式表达了出来。这种完美是属于穆拉汶斯基式的，其内含严谨的逻辑性和深涵的思想性；外现灵活、热烈而丰富的直观性。列宁格勒爱乐对于穆拉汶斯基解释音乐的反应可谓极快，无论渐强、渐弱或者是骤然地加速和减速都能紧紧相随且丝毫不乱。其快速乐句中亦留有相当的空间以致不会浑作一团，慢速中各乐器组均有高超的韧性表现以致避免拖沓，其中表现得最优秀的当数铜管声部。

在欣赏完全片以后，我们不由得不更加钦佩这些优秀的艺术家们精湛的技艺和那充满永恒激情的魅力。穆拉汶斯基大师已作古整整 10 年了，但抚今追昔，我们不禁自问：这样的大师还能重现吗？

10. SONY 公司 SBK 48 175（1CD）

曲目：《诸神进入沃尔哈拉城堡》选自《莱茵的黄金》
《女武神的骑行》、《沃坦的魔火音乐》选自《女武神》
《森林在窃窃低语》选自《齐格弗里德》
《拂晓，齐格弗里德走马赴莱茵》、《齐格弗里德的葬礼进行曲、终场音乐》选自《诸神的黄昏》
《纽伦堡的名歌手》第一幕前奏曲
《特里斯坦与伊索尔德》第一幕前奏曲及“伊索尔德的爱之死”

演奏：克利夫兰交响乐团

指挥：乔治·塞尔（George Szell）

录音：1962 年 1 月 26 日、1968 年 10 月 7、11、12 日，地点在俄亥俄州克利夫兰的 Severance 大厅



简评：

“瓦格纳一次次不厌其烦地为他的那些大型作品撰写着意味深长的系统的注释，好让人们感到他的作品题材选择的是那么的合适，由此便又给了瓦格纳再一次进行大胆地宣说这些注释的良机……”。

瓦格纳那“一打”（13 部）歌剧与

音乐戏剧均由其本人自撰脚本、设计舞台场景和谱曲，这样全面的艺术创作者在音乐史上恐怕没有第二个人。他那富于美感和韵律的散文体诗歌是其天才的一部分，而另一部分就是他关于“音乐与戏剧”的等身论著，还有就是人们现在都不能明白的，他那“对位思维创作法”（瓦格纳往往同时为几部“品色繁异”的大型作品写诗、谱曲，且写写停停，相隔最长的有二十多年时间，但最终我们听到的却是各自独立、风格统一、情趣迥异、结构严密的一部部杰作）。每部作品都是头绪繁杂、并在创作时间上齐头并进或者重叠构思，在这种情况下，他是如何写出这样一部又一部的伟大作品。当然最令听众感兴趣的还是他那色彩绚丽、美妙动人的音乐，它始终在激动着我们每一个人。瓦格纳的音乐充满逻辑和旋律、气势和激情。在追求“完整艺术”和歌剧改革方面，他的音乐最具强大的说明力和实践性，使人们通过他的理论和实践而真正地产生和建立了瓦格纳艺术的理念，并一举与之响应，继而推崇甚至是学步！虽然瓦格纳作品中的那些德意志精神和日尔曼英雄气概为学者和政治家们所研究，但每个时期都存在着认识上的偏差。

瓦格纳亲自将音乐剧中许多可以用作音乐会上演奏的曲目整理出来，且基本上用不着多大的改动，并以此作为他的音乐厅作品的广告宣传。在今日各唱片公司无力多次录制全剧时，“瓦格纳歌剧、音乐剧之序曲、前奏曲、间奏曲等管弦乐曲”便成了一种喜闻乐见的形式而得以一录再录（据不完全统计，现已出版发行的这种专辑已近两百种。），并受到广大听众们的喜爱。

本片是曾获1992年英国《企鹅唱片指南》所颁“三星带花”评介的名盘，由塞尔（1897年6月7日—1970年7月30日）指挥克利夫兰交响乐团于60年代录制。克利夫兰交响乐团成立于1918年，塞尔于1946年至1970年间出任指挥，并一举使其跻身美国五大交响乐团而载誉至今。塞尔1897年生于布达佩斯，很早便显露了音乐才华，不到20岁便已指挥过维也纳交响乐团、柏林爱乐乐团进行演出，后经大师理查·施特劳斯举荐得以就任法国斯特拉斯堡市立歌剧院常任指挥。纳粹执政期间，塞尔被迫在1939年来到了美国，并于1942年至1945年间担任大都会歌剧院歌剧指挥，



乔治·塞尔

其间曾任美国NBC交响乐团托斯卡尼尼的客座指挥，1946年接任克利夫兰交响乐团常任指挥至逝世。本片是塞尔在其生命晚期的一个巨献！

克利夫兰交响乐团在塞尔的指挥下传达出了极为细腻、抒情的特点，使《齐格弗里德走马赴莱茵》、《森林在窃窃低语》、《特里斯坦与伊索尔德》、《沃坦的魔火音乐》达到了迷人的程度！同时，其它几曲在壮阔的气势方面层层递进、保持着持续不断的韧劲而最终得以构建成功！在原曲颇为迅猛的《女武神的骑行》当中，塞尔的凌厉加上克利夫兰交响乐团的豪迈，为我们展现了生动的《女武神》的场景。

11.DECCA公司410 137－2（1CD）

曲目：选自《尼伯龙根的指环》的场景音乐

① 女武神的骑行

② 诸神进入沃尔哈拉城堡

③ 沃坦的告别与魔火音乐

④ 森林在窃窃低语

⑤ 齐格弗里德的葬礼进行曲

⑥《诸神的黄昏》终场音乐

演奏：维也纳爱乐乐团

指挥：乔治·索尔蒂爵士

录音：1982年10月录制于维也纳的索菲大厅

简评：

索尔蒂爵士不愧为瓦格纳音乐的权威，DECCA公司那10部大制作就是见证，且足以媲美前辈大师和拜罗伊特一些著名的现场制作。然至今为人所称道的全套《尼伯龙根的指环》立体声唱片，其宏大的规模、豪华的阵容以及DECCA公司决策层的坚定信念，方使得索尔蒂与他的艺术家们能够“挟泰山以超北海”，制造了世界录音史、音乐史以及瓦格纳音乐发展史上恢宏的一页！



索尔蒂爵士的瓦格纳大型歌剧、音乐剧的录音几乎全都是第一流的水平，而其中最大的特点就是

在录音室内造成了一种成功的临场感觉。其戏剧性之强烈、音乐张力之大，好象把瓦格纳音乐内涵中已近极至的色彩又推到了更极至的地步，这种对于瓦格纳音乐的诠释现在的听众恐怕只能到拜罗伊特去领受了。

挟着全套《指环》的余威，索尔蒂爵士于1982年10月间录下了这张《指环》选曲。全数码的新技术和录音师詹姆斯·洛克的精心调整，使本片平添了壮丽的气势。维也纳爱乐的铜管仍不亚于前次的《指环》，弦乐组的表现则更为上乘，索尔蒂爵士的指挥更是剧力千钧！全奏时的爆炸性效果令人心惊，合奏时的甜美淳厚令人神往。不必多说，本片应属于音乐爱好者必收的一张！

12.EMI公司 CDC 7 49889 2（1CD）

片名：《早期浪漫的序曲》
曲目：《漂泊的荷兰人》序曲——1841年原始版本。
演奏：伦敦古乐演奏家（The London Classical Player）
指挥：罗杰·诺灵顿（Roger Norrington）
录音：1988年11月录于伦敦阿比路第一录音室

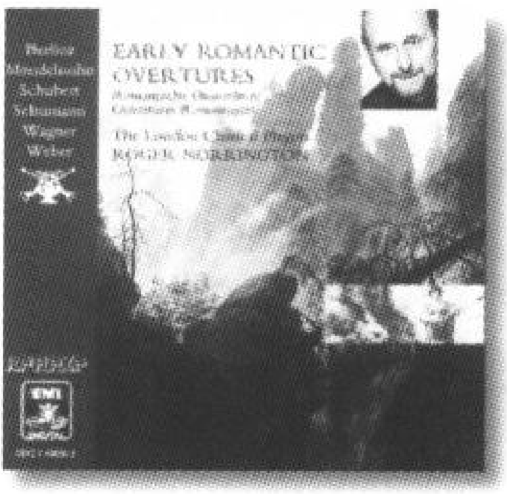
简评：

（一）关于瓦格纳《漂泊的荷兰人》1841年乐器演奏的一些情况

① 乐器配置：1只短笛，2只长笛，2只双簧管，1只英国管，2只单簧管，2只巴松，2只带栓塞的圆号，2只本位音的圆号，2只带栓塞的小号，3只长号，大号，定音鼓，弦乐组。

② 当时的乐器摆位（本片录音时也采取这样的乐队布局）：

指挥居中。弦乐组从左至右依次按第一小提琴组、大提琴组、低音提琴（位于中间）、中提琴组和第二小提琴组排列。木管组位于第一小提琴组和大提琴组后面的区域。铜管位于低音提琴后面，定音鼓和大号位于中提琴组和第二小提琴组后面的区域。这个布局曾在早年莱比锡格万特豪斯音乐厅里演出时采用。



③ 在瓦格纳的时代，像上述编制的乐团已够演奏大型作品的标准了，它与现今相差很多。而在1900年以后，交响乐团的编制不断扩大，乐手

与乐器的数量增加了很多，其结果是乐团能够产生最为丰富的表情和色彩，还有音量和力度。据记载，1850年8月28日李斯特指挥《罗恩格林》在魏玛首演时，乐团所使用的乐手仅为38人，这在今天听来已难以想像。以拜罗伊特为例，上演瓦格纳歌剧时的乐团起码为百人以上。自瓦格纳为《尼伯龙根的指环》定下了106名乐手和6台竖琴以后，每部作品恐怕在演出时都不会少于这个数目，而且钟琴也从瓦格纳开始被普遍地用于交响乐团了。由此可见，布烈兹在1976年拜罗伊特指挥《尼伯龙根的指环》时所追求乐队伴奏那种室内乐般的结构和清晰度也是不无根据的。现代交响乐团已十分膨胀的声音有时在观众聆赏时确能使人听觉麻木，这与它绚丽多彩的表达力是一对不可调和的矛盾。

（二）关于罗杰·诺灵顿

诺灵顿1934年生于英国的牛津市，早年曾进入剑桥的Clare学院学习英国文学，后对合唱发生了兴趣，并在以后进入了学院合唱团进行演唱。他不但对合唱有过研究，本人还是一个很有才华的乐器演奏员和乐队指挥。大学毕业后不久他便决定要开始自己的音乐生涯，让自己成为一个专业的歌手和指挥家。1969年他出任刚成立不久的英国肯特郡歌剧院的音乐指导。此后的15年间，他在这里指挥上演了大约30多部作品的400多次演出，并自创Schütz合唱团。

（三）关于“伦敦古乐演奏家”管弦乐队

该团体由诺灵顿本人于1978年创立，专门从事使用“本真乐器”演奏古典音乐作品，他们的演奏生涯开始于英国。在伦敦众多的音乐厅以及不列颠音乐节和一些国家的音乐节上，他们举行了无数次的、用古乐器演奏古典乐曲的音乐会。他们又是首次使用本真乐器演奏十八和十九世纪早期伟大作品的团体。

他们在EMI公司录制的“本真”版本《贝多芬九大交响曲集》、《贝多芬五大钢琴协奏曲集》（与谭梅文Melvyn Tan合作）均获极大的好评和各种奖项。其他录制的如柏辽兹、勃拉姆斯、海顿、门德尔松、莫扎特、舒伯特、舒曼以及罗西尼的序曲集等唱片相继发行后，掀起了一股“本真乐器”演奏的热潮。

（四）本片中《漂泊的荷兰人》序曲的“本真”演绎

这是截止到目前唯一一首用古乐器演奏并录制的瓦格纳音乐（本片还有其他的一些曲目，这里暂不介绍）选段，听来让人为之一爽！

“本真”古乐器中弦乐的音色甜美、清冽、温暖、透明，完全没有现代弦乐器那种金属般的光泽和长延音，而定音鼓能被敲击出一种非常悦耳的声音，虽然不像现代定音鼓那么宽广、丰润，但其自

有一番效果。由于采用两管编的小型乐队（共计 67 人），所以在演奏时能够听清每个声部。在我们听惯了大编制的越来越重的瓦格纳音乐以后，这个本真演奏不啻是一股春风，让我们领略了瓦格纳音乐的原始声音。古乐团所发出的声音异常清彻，没有现代乐团那种铜管盖住弦乐类似声音上的“塞车现象”，使音乐的细节显露无遗。在“有活力的快板”起奏后，铜管便发出了“漂泊的荷兰人”的动机音（音色纯朴，绝不扎耳）；随着依次递升的弦乐组，乐队全奏时也有一种壮观的感觉；转入“森塔”的动机时，木管嘹亮的线条优美而流畅；定音鼓敲响进入了中间段的“行板”，“森塔的拯救”动机与“被诅咒的荷兰人”的动机在各乐器组的不同高度上反复、交替；当“回到最初的速度”时，乐队加大了力度，进入“更加生动的快板”（活板）时则构成了乐曲的高潮，在 f 的强奏中结束了全曲。

本片优秀的录音也为古乐器的“本真”演奏增色不少，这也是推广和发展“本真运动”的一个不可缺少的保障。

13.DGG 公司《画廊系列》453　989－2（1CD）

曲目：《黎恩济》序曲
《漂泊的荷兰人》序曲
《汤豪瑟》序曲（德累斯顿版本）
《罗恩格林》第一幕、第三幕前奏曲
《帕西法尔》前奏曲
演奏：维也纳爱乐乐团
指挥：卡尔·伯姆
录音：1975 年 4 月、1978 年 11 月以及 1980 年 3 月和 6 月录于维也纳音乐之友协会的金色大厅



简评：

为纪念指挥大师卡尔·伯姆（1894 年 8 月 28 日——1981 年 8 月 14 日）诞辰 100 周年，DGG 公司重新发行了伯姆以往的一些经典录音。本片就是其中他指挥瓦格纳音乐的专辑，原先的正价版分两张发行，现合为一张并收入《画廊系列》再版。

时届八旬的伯姆体现在本片中的追求明显偏向了歌唱性而非激情的冲动。《黎恩济》序曲速度适中且

偏慢，音乐线条流畅而抑扬，始终保持着典雅和精美的特质。《漂泊的荷兰人》序曲则未能爆发出应有的震撼力（由于录音的关系，各声部音色有些暗，铜管有些发飘，弦乐组则气若游丝）。《汤豪瑟》、《罗恩格林》与《帕西法尔》等片段虽也不乏上乘表现，但伯姆大师在拜罗伊特的那种风范似已不见，而更多的是在努力刻画瓦格纳音乐中那优美细腻的一面。维也纳爱乐倒是极力迎合、烘托着他们敬爱的大师，音乐处理得十分精细、稳重。

由于录音的关系，整体声音不够厚重，层次也不甚分明。为了追求各乐器组间的平衡而过多地压制着铜管，使得瓦格纳绚丽多彩的音乐本质无法淋漓尽致地表达而大打折扣（这也是DGG公司录音上的一个"特点"），这也是本片不能令人尽兴的一个因素。

14.DGG公司《画廊系列》453 290-2（1CD）



曲目：《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《罗恩格林》前奏曲
《齐格弗里德的牧歌》
《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲及"伊索尔德的爱之死"
演奏：柏林爱乐乐团
指挥：拉费尔·库贝利克（Rafael Kubelik）
录音：1963年2月间在柏林耶稣基督大教堂

简评：

二十世纪捷克裔指挥大师拉费尔·库贝利克（1914——）生于音乐世家，出于家庭熏陶和本人的喜爱而投身音乐生涯，先后任职捷克爱乐乐团、芝加哥交响乐团、科文特花园皇家歌剧院、巴伐利亚广播交响乐团（慕尼黑）以及纽约大都会歌剧院的常任指挥，其间经历可谓辉煌。



拉费尔·库贝利克

库贝利克属于一名全才型的指挥家，除了他最擅长的本民族音乐家的作品以外，从交响曲、协奏曲到歌剧，从古典主义到浪漫派，他总能表现出与众不同的个人指挥风格和强烈的音乐情绪。

DGG公司曾于1996年发行了库贝利

克指挥巴伐利亚广播交响乐团录制的《罗恩格林》全剧，现又将瓦格纳音乐专辑奉献出来以飨听众。本片选曲独到，以《纽伦堡的名歌手》开篇、《特里斯坦与伊索尔德》收尾，这一喜一悲的情绪由中间的《罗恩格林》和《牧歌》过渡，自有其内在的含义。

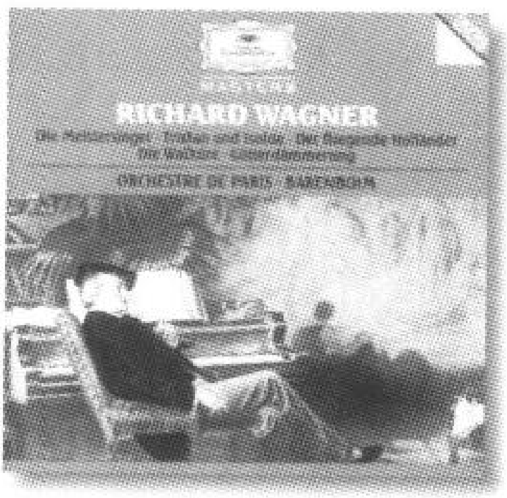
库贝利克大气的风度和驾驭音乐的能力以及柏林爱乐完美的演奏，使得这张唱片应该成为同类作品中不可缺少的重要资料，希望爱好者们不妨找来听听。

15.DGG 公司 445　571－2（1CD）

曲目:《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《漂泊的荷兰人》序曲
《特里斯坦与伊索尔德》之第一幕前奏曲、
“伊索尔德的爱之死”、第三幕前奏曲
《诸神的黄昏》之“齐格弗里德的葬礼进行曲、终场音乐”
《女武神》之“女武神的骑行”
演奏:巴黎交响乐团
指挥:丹尼尔·巴伦勃伊姆
录音:1982 年 5 月、1983 年 1 月录于巴黎的 Pleyel 大厅。

简评：

当代著名的钢琴演奏家、指挥家丹尼尔·巴伦勃伊姆 1942 年 11 月 15 日生于阿根廷布宜诺斯艾利斯的一个十分酷爱音乐的犹太家庭。他自幼先随母亲学习钢琴演奏，后向父亲学习，并于 7 岁首次进行了公开演奏，之后举家迁往以色列定居。他 10 岁时，首次在维也纳、萨尔茨堡和罗马开办个人钢琴音乐会。其后他来到巴黎向伊格尔·马尔科维奇、埃德温·费舍尔、威廉·富特文格勒和纳迪亚·勃朗格尔等前辈大师系统地学习钢琴、指挥和作曲。1957 年他便开始了欧美各地的巡回演出，这是巴伦勃伊姆第一段——钢琴演奏家的音乐历程。



巴伦勃伊姆的第二段音乐历程——指挥家，则始于 60 年代。由于对指挥艺术的喜爱和勤奋的学习、实践，1975 年他荣幸地接替索尔蒂出任巴黎交响乐团常任指挥。时至今

日，他的头衔则包括芝加哥交响乐团和柏林德意志国家歌剧院音乐指导。

对于瓦格纳音乐的演绎，巴伦勃伊姆为人们所称道的是80年代在拜罗伊特的《特里斯坦与伊索尔德》和90年代的《尼伯龙根的指环》，以及柏林德意志国家歌剧院的《帕西法尔》（哈里·库菲尔导演），还有另外几部瓦格纳音乐剧的录音。在瓦格纳史诗般巨作的感召下，巴伦勃伊姆已成为当代瓦格纳音乐指挥人才的中坚，同时也是拜罗伊特音乐节上的常客。

本片录于1982—1983年间，录制中巴黎交响乐团表现出了最高的水准、爆发出了最大的能量！但对于表现瓦格纳音乐来说尚感些许不足，倒是《特里斯坦与伊索尔德》第三幕前奏曲中的英国管独奏（由阿兰·丹尼斯主奏）听来如泣如诉，令人动容（从这个方面也印证了法国乐团木管的优秀）。全片在"女武神的骑行"中结束，这也是巴伦勃伊姆与巴黎交响乐团在这场瓦格纳音乐会的最后奉献给我们的一个Encore！

16.MERCURY公司 434 342-2（1CD）

曲目：《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《帕西法尔》之"神圣的周五"音乐
《罗恩格林》第一幕、第三幕前奏曲
《汤豪瑟》序曲及"饮酒歌的芭蕾音乐"（巴黎版本）
《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲及"伊索尔德的爱之死"
演奏：伦敦交响乐团
指挥：安托尔·多拉蒂
录音：1960年6月4日在伦敦郊外的温布利镇大厅（前三曲）；1959年6月9日与14日在伦敦郊外的沃特福德镇大厅（后三曲）



简评：

由MERCURY录音工作组录制的每张唱片都有着惊人的音效，音乐爱好者都对它报有好感。国际权威的"发烧唱片"杂志TAS的"排行榜"上，MERCURY的唱片占有相当的数量。现在如果谁能拥有一张原版（首版）胶木唱片（LP），那它的价

值将使它的价格高得吓人！好在 PHILIPS 收购了 MERCURY 以后，已陆续将其许多珍贵的录音发行了 CD 唱片，让更多的人们都拥有了它。

MERCURY 的录音没有过多的雕饰，音色自然，乐器质感逼真、准确，而且音场的设计也比较讲究（但并不是为了讲究而讲究的那种）。它在拾音时不滥用、甚至极少使用人工混响和延音，这使得想在技术上找音色的可能性几乎不存在。所以，由 MERCURY 录音的乐团只能凭自身演奏的实力来创造好声，否则结果将不堪设想。长踞 TAS 榜的名片，如"Hi-Fi 西班牙"、"苏俄的巴拉莱卡琴"、"塞西亚组曲"（普罗柯菲耶夫作曲）、"阿兰胡埃兹吉他协奏曲"等都是唱片录音的经典，同时更有"拉赫玛尼诺夫第二、三钢琴协奏曲"等一批演、录俱佳的"宝贝"，这些唱片均录于 60 年代的早期立体声时代，这也不由得令当今的音乐爱好者叹为稀有，赞赏不已。

本片就是其中一张瓦格纳音乐专辑的录音，由多拉蒂（1906 年 4 月 9 日—1988 年）指挥伦敦交响乐团演奏，曲目均为瓦格纳最有代表性的作品选段。多拉蒂本人是一位唱片录音的多产指挥家，他指挥的曲目十分广泛，其中自然也少不了瓦格纳的音乐。在全片启首的《纽伦堡的名歌手》前奏曲中，他与乐团稳健的乐风使乐曲的行进十分合理、旋律欢快，不过份强调神圣和庄严，听后即感温馨怡人，随后的几曲则表现得更加自信。乐团技艺不凡，在 MERCURY 稍具冷感的录音中各部声音的线条清晰无比，令人有置身现场的错觉。音乐演奏得质朴，而录音同样无华。另外，伦敦交响乐团的铜管部表现非常出色。

17. PHILIPS 公司 422　480－2（1CD）



曲目：《漂泊的荷兰人》序曲
《黎恩济》序曲
《汤豪瑟》之"维纳斯堡的音乐"——"饮酒歌的芭蕾音乐"
《齐格弗里德的牧歌》
演奏：维也纳交响乐团
指挥：沃尔夫冈·萨瓦利什
录音：1959 年 11 月、1960 年 3 月和 1961 年 1 月录制完成

简评：

一派学者风度的萨瓦利什可算

一位真正的瓦格纳专家。自从1957年在拜罗伊特音乐节上成功地指挥了《特里斯坦与伊索尔德》以后，萨瓦利什便成为瓦格纳音乐节的客座指挥。截止目前，他还是唯一一位录制了瓦格纳13部歌剧的指挥家。60年代萨瓦利什继任维也纳交响乐团的常任指挥。这是一支仅次于维也纳爱乐乐团的奥地利第二大交响乐团，战后卡拉扬曾任音乐总监，乐团的实力很强，以德奥作品为其擅长。

本片录于早期立体声时代，但音效却十分惊人！萨瓦利什一如他在拜罗伊特的似火热情，指挥维也纳交响乐团制造出了宏大、宽广的线条。乐团的纹理似比维也纳爱乐要粗，但却很明丽，各部配合协调，演奏幅度很大。只选了几首瓦格纳音乐中较轻量级的作品，使人觉得大师有尽拣小曲演绎之嫌。

18.PHILIPS 公司 432 199－2（1CD）



曲目：《汤豪瑟》序曲及“饮酒歌的芭蕾音乐”(巴黎版本)
《仙女》序曲
《漂泊的荷兰人》序曲
演奏：阿姆斯特丹皇家音乐厅交响乐团
指挥：伊多·德·沃特(Edo De Waart)
录音：1979年9月录于阿姆斯特丹（DDD全数码录制）

简评：

阿姆斯特丹皇家音乐厅交响乐团于1888年随其音乐厅的建立而设立，并成为了荷兰王国最具代表性的音乐团体。由于其在国家音乐生活中的特殊贡献以及优良的国际声誉，现已被荷兰王室册封为皇家音乐厅交响乐团（音乐厅也被尊为皇家音乐厅）。乐团甜美、柔和、细腻、华丽的音响在世界乐坛独树一帜。


伊多·德·沃特

听阿姆斯特丹乐团的录音制品确实是一种享受，其声之美足以取悦于任何听众！无论是他们的贝多芬、舒曼还有勃拉姆斯等交响作品，还是他们演奏的瓦格

纳音乐专辑。

这张由沃特指挥的瓦格纳音乐，选曲（虽为PHILIPS公司早期全数码录音，但音效一流）虽少，但说服力已很充分。《汤豪瑟》序曲开篇，圆号和木管“巡礼大合唱”的动机过后，大提琴和中提琴组（整齐地）进入得十分自然顺畅，承接得滴水不漏，小提琴组则以一种类似“无音头”的起奏令人眼前一亮。随着各乐器组力度加大、音量增强，长号在精确的弦乐器大三连音的衬托下庄严地再现了“巡礼大合唱”动机。乐团的演奏娴熟、递进得稳当、音色漂亮，而且还充满了一定的内在逻辑性，这恐怕是某些乐团所不及的。

《仙女》序曲一般较少被选录，这就在本片中显得比较珍贵了。乐曲受传统意大利曲式的影响较多，开头几声木管悠长的乐句，弦乐予以适当地铺垫，随后各乐器组相继加入、音响加厚，但木管始终突显在主要位置，而弦乐器则在不同的高度上与之对答。其间节奏和一个明显的主题（在木管上）作着各种变化。乐曲充满着欢愉的情绪，虽有几处忧愁的短句出现，但随即就被打断（或可理解为“解决”），最终以坚定、自信、昂扬的音型结束。值得注意的是，在乐曲的最后段落出现了一条旋律线，与其后创作的《汤豪瑟》中（第二幕）伊莉莎白和汤豪瑟二重唱的一个主题十分相似。阿姆斯特丹乐团的演奏使此曲为人知晓且应能招人喜爱。《漂泊的荷兰人》序曲则完全显示了乐团合奏的实力。全曲演奏得紧凑密集、完整统一，沿用拜罗伊特版本而显得正统。其中铜管表现出色。

本片以廉价版价位应市，虽然难找，但爱好瓦格纳者还应努力去搜寻。

19.NAXOS公司 8.550211（1CD）



片名:《尼伯龙根的指环》管弦乐选曲
演奏:捷克广播交响乐团
指挥:尤维·蒙德(Uwe Mund)
录音:1988年10月录于布拉迪斯拉瓦捷克斯洛伐克广播电台的音乐厅

简评：

NAXOS公司延请技艺不凡而价格低廉的东欧音乐团体录制唱片，既保证了演奏水准又降低了成本，并能最终以超低价位上市而获

得市场一席之地，真可谓经营道深。

NAXOS 公司最初的录音几乎全在捷克斯洛伐克和匈牙利制作。担任本片演奏的捷克广播交响乐团（位于布拉迪斯拉瓦市）成立于 1929 年，是斯洛伐克最早的乐团，它一直聘请捷克、斯洛伐克或布拉格的指挥家担任指挥，是捷克一支优秀的音乐团体。现任指挥尤维・蒙德 1941 年生于维也纳，14 岁时便以演奏家的身份举办钢琴音乐会，两年后开始学习指挥和作曲。并于 1959 年进入维也纳大学进修音乐和德国研究专业，其间在大学音乐学院向汉斯・斯瓦洛夫斯基学习指挥。20 岁时便以优异的成绩毕业，随即被聘为维也纳男童合唱团的指挥。此后，蒙德还担任了一些剧院的客座指挥，像汉堡国家歌剧院、柏林德意志歌剧院、曼海姆国家剧院等歌剧院。现在他是西班牙巴塞罗那 Liceld 大剧院的音乐指导。

既然在那么多的德国剧院任客座，想必对瓦格纳的音乐应不算陌生。本片中感到蒙德在音乐处理和情感意境上的追求还是十分正统的（虽无创意但也不为平庸）。速度适中，抒情乐段温暖人心，激情段落力度稍差。捷克广播交响乐团对于瓦格纳的音乐还是比较熟练的，各声部稳而不乱，绝无技术上的问题。对于大型管弦乐作品的录音，NAXOS 公司确实与欧美大唱片公司相去甚远，所以使得本片的聆听效果大打折扣而不能令人满意。

20.NAXOS 公司 8.550136（1CD）

曲目：《漂泊的荷兰人》序曲、

《汤豪瑟》：① 序曲

② 维纳斯堡的音乐“饮酒歌的芭蕾音乐”（巴黎版本）

③ 入场进行曲（选自第二幕）

④ 汤豪瑟的朝圣（选自第三幕）

《罗恩格林》第一幕、第三幕前奏曲

演奏：斯洛伐克爱乐

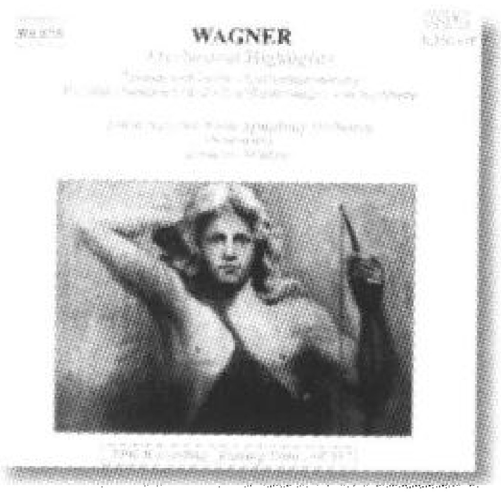
指挥：迈克尔・哈莱茨（Michael Halósz）

录音：1988 年 12 月录制于布拉迪斯拉瓦的斯洛伐克爱乐交响音乐厅



简评：

这是 NAXOS 一张值得向世人炫耀的唱片！匈籍指挥哈莱茨的奔



放如浪涛拍岸！斯洛伐克爱乐的技艺和音响让人惊叹！

21.NAXOS 公司 8.550498（1CD）

曲目：《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲及“伊索尔德的爱之死”
《帕西法尔》前奏曲
《齐格弗里德的牧歌》
《诸神的黄昏》终场音乐“布伦希尔德的祭祀”
演奏：波兰国家广播交响乐团
指挥：约翰内斯·怀尔德纳(Johannes Wildner)
录音：1990 年 12 月 4 日至 9 日录于波兰广播电台音乐厅

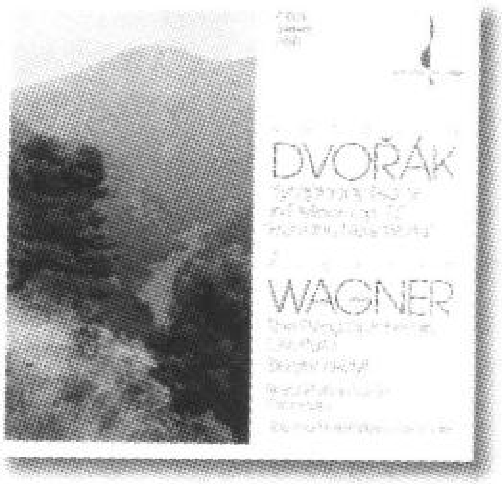
简评：

老听德国乐团厚重、宏大的瓦格纳音乐，双耳不免随之麻木，心理所承受的情感之重则更不用提。当然这也是瓦格纳的精心安排——“未来的音乐”在其百年后显示出了巨大的威力！

瓦格纳音乐戏剧严谨、统一、富于幻想的风格，以及作品外观为史诗般宏篇巨制的形态，其所制造出的音乐洪流足以淹没任何人。正因如此，许多艺术家都在竭尽全力地对它施以重彩，以期能与瓦格纳精神接近。同时，现代交响乐团那不可思议的音乐表现能力也起到了推波助澜的作用。瓦格纳的作品注定永远要在“争议”中发展，无论是德意志精神，还是瓦格纳个人化意志；是音乐表现力“最强”，还是音符色彩的泛滥等等，这一切终难有一个合理的结论。由此，我们也就不难理解 80 年代沃尔夫冈·瓦格纳在拜罗伊特将《纽伦堡的名歌手》煞费苦心地重往“法国大歌剧”的“老路”上引、使之更加贴近观众，从而将其“无上崇高感”往下降格、最终尽最大可能地定位在普通人所能企及的高度上。他的理念似已抛开了经验和逻辑于不顾，而是一种坚决地、义无返顾地“以音乐取悦观众”！这恐怕又会成为一个“争议”的焦点。

在世界乐坛演奏瓦格纳音乐均有“德国化”(德国乐团则不必说)倾向的时候，听听本片倒是一种暂时的解脱。同样是瓦格纳的音乐，同样是现代交响乐团，而艺术取向却与旁者有所不同。虽不可能是最好的诠释，但可令我们兼听则明。因为乐团有着高超的合奏能

力，所以那圆熟、清晰的音乐线条能使我们分辩清楚作品本来的面貌。



22.CHESKY 公司 CD 31（1CD）

曲目：《漂泊的荷兰人》序曲
《齐格弗里德的牧歌》……
演奏：皇家爱乐交响乐团
指挥：亚沙·霍伦斯坦(Jascha Horenstein)
录音师：肯尼斯·威尔金森
录音时间：1962年9月29、30日，地点在伦敦 Walthamstow 镇大厅

简评：

由于大卫 David Chesky 和诺尔曼 Norman Chesky 兄弟二人不懈地"挖掘"，才使这张"天字第一号"的"瓦格纳烧盘"得以重见天日，并从此又树立起了一座录音工业史上的里程碑！

虽又是一款近40年前的模拟录音，但其成就足以成为后世的典范！因为文字表达不能令听众闻其音声，所以只好祝愿大家都能收留一张。更何况另一首"自新大陆"交响曲更是该曲最"烧"的录音。这样一算，绝对超值许多倍！

华伦斯坦与皇家爱乐的表现也很完美，不然威尔金森再能耐也录不出这样的"靓声"！

23.LONDON 公司 CS7252（ILP）



曲目：《瓦格纳》电影原声录音
演奏：维也纳爱乐乐团、芝加哥交响乐团
指挥：乔治·索尔蒂爵士

简评：

"电影《瓦格纳》无论在任何时候都是一部重要的独立制片的有益尝试，它在电影和电视上带我们一起去多方追寻'天才'所走过的地方。

电影剧本中主要的故事，是经沃尔夫冈·瓦格纳在拜罗伊特全力的协助，最终由奥斯卡最佳剧本奖得主

查尔斯·伍德执笔完成。电影配乐则由当今瓦格纳音乐的权威乔治·索尔蒂爵士指挥维也纳爱乐和芝加哥交响乐团录制。摄影师由两届奥斯卡奖得主(1979年的《现代启示录》，弗兰西斯·福特·柯波拉导演；1982年的《赤色分子》，沃伦·比蒂导演)意大利人维托里奥·斯托拉罗担任。两获意大利电视大奖的天才东尼·帕尔玛任导演。

影片内、外景地超过200多个，在匈牙利和中欧六个国家拍摄，其中包括巴伐利亚洲的路德维希国王城堡和瓦格纳曾经创作《特里斯坦与伊索尔德》的、可以望见威尼斯大运河的房间。唯一与瓦格纳身量相仿的巨星理查·波顿出演天才伟人理查德·瓦格纳一角，文妮莎·理德格拉芙扮演瓦格纳的第二个妻子科茜玛，吉玛·克拉雯扮演瓦格纳的第一个妻子明娜。另外还包括像劳伦斯·奥立佛爵士等一批赫赫有名的艺术家加盟，为这部独立制片的电影增添了无上的光彩。影片历时7个月便摄制完成。

影片发行恰逢理查德·瓦格纳逝世100周年之际，再加上这次最大规模的东、西欧国家和艺术家的合力贡献，使本片成为了近年最令人振奋的欧洲影视杰作!”



瓦格纳和女儿埃娃的照片



电影中的瓦格纳和埃娃



电影中的科茜玛



电影中的路德维希二世

影片至今无缘看到，但电影配乐却很熟悉。凡已收齐索尔蒂爵士的瓦格纳音乐专辑者，就不必着急了。



24.DGG 公司 419 169－2(1CD)

曲目：《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《漂泊的荷兰人》序曲
《齐格弗里德的牧歌》
《罗恩格林》第一幕及第三幕前奏曲
演奏：纽约爱乐乐团
指挥：朱塞佩·西诺波里
录音：1985 年 10 月于纽约州立大学的 Purchase 学院表演艺术中心

简评：

我们借助本片而体验到了纽约爱乐的音色之美。弦乐组其透明感和丝质感显得十分高贵、雅致，颇具威力的铜管和生动活泼的木管闪耀其间以应和之，宫鸣商应、起伏盘桓、交相辉映、恰到好处。而这一切却又是演奏好瓦格纳音乐的先决条件。

西诺波里（1946 年 11 月 2 日出生）为这几首乐曲选择了他认为合适的“唱法”：《纽伦堡的名歌手》前奏曲的演奏速度和力度完全服从于歌唱性的要求，将乐句抻得比较长，转弯时尽量避免留下楞角，整体的和声效果较为温和、文雅，缺乏常规化的辉煌壮丽。《漂泊的荷兰人》序曲也在延用这种方法，所以乐曲的统一性、连续性上略感差距，有些地方该开足马力冲上去的时候就显得加速度不够了。《牧歌》的节奏较为自由，西诺波里在诠释上作些张驰、收放和随意点彩亦无可厚非。《罗恩格林》在营选天国景象上的音乐安排不容作些许改动，所以这是一曲标准的演绎，令西诺波里绝不敢越雷池半步。

当今世界范围内演绎瓦格纳的艺术家们，无不笼罩在前辈大师那巨大的影响之中，这种情况便使得一种人为的瓦格纳音乐“标准”悄然而生，而且随着公众的认同，它也从“意识”状态转变成了“客观实在”状态。对于现在的列文、巴伦勃伊姆、西诺波里甚至是阿巴多，其前人如富特文格勒、克纳佩布施、克莱门茨·克劳斯、伯姆、索尔蒂、卡拉扬甚至萨瓦利什者，都是被别人裁量的一把把“大尺子”，所以现今的艺术家真也是有苦难言。



25.DGG 公司 449 165－2(1CD，4D 录制)

曲目:《黎恩济》序曲
《巴勒莫的见习修女》(又名《禁恋》)序曲
《汤豪瑟》序曲(德累斯顿版本)及“维纳斯堡的音乐”(“饮酒歌芭蕾的芭蕾音乐”)
《帕西法尔》前奏曲及“神圣的周五”音乐
演奏:德累斯顿国家交响乐团
指挥:朱塞佩·西诺波里
录音:1995年5月录于德累斯顿的卢卡斯大教堂

简评:

本片与上一张录音相差10年，西诺波里似已悟通“瓦格纳三昧门”中之“一昧”，所以敢于指挥时间跨度极大的一些瓦格纳音乐。从《黎恩济》初创的胜利到《帕西法尔》的高高在上,其音乐理念上巨大的反差现今只见西诺波里敢于面对并试图解决之！为此，他选择了演奏瓦格纳的权威德累斯顿国家交响乐团为其保驾护航。

这一有备而来的作法,顿见成效。《黎恩济》与《帕西法尔》的演绎前后照应,其把握得客观、严谨。《黎恩济》序曲听后使人热血沸腾而化悲痛成为了力量;《帕西法尔》不染世尘地“超贤趋圣”令人肃立祈祷(这完全符合瓦格纳的音乐实质);乐曲演奏无懈可击,音乐处理暗合逻辑。两曲之间由《汤豪瑟》过渡,德累斯顿版本的选择为的是表现忠实于原作，“饮酒歌”芭蕾则是兼顾大众欣赏的惯例(这也符合瓦格纳当初的本意)，能于此间全面地展示该曲的两种风貌于一张唱片者仅此片而已。而上述安排尤以选录《巴勒莫的见习修女》序曲更能见机巧于全局。

瓦格纳第二部歌剧(即《巴勒莫的见习修女》)得以重新上演是出于礼节性的(是在瓦格纳逝世以后),现在已很难听到,而选录其序曲也属凤毛麟角。序曲开始,以响板和三角铁引出一段活板(虽以后有几段稍缓的处理)几乎占据了序曲的全部。情绪活泼,跳跃似芭蕾,“绕舌”程度不亚于罗西尼,虽深度不够,但也轻松幽默。得益于德累斯顿国家交响乐团优秀的演奏，使这个少有的版本成就突出。



西诺波里选择的德累斯顿国家交响乐团恐怕连他自己都得佩服，因为这支乐团能演奏好瓦格纳全部的音乐作品！突出的特点是高强的合奏和卓越的技巧，敏捷的反应和纯正的音响，以及对瓦格纳作品的熟练掌握，无不显示出权威性。配合着 DGG 公司的 4D 新技术录音，本片可评定为“烧盘”级别。这是一张编、指、演、录俱佳的瓦格纳音乐专辑唱片。

26.PHILIPS 公司 420 886－2(1CD)

曲目：《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《帕西法尔》前奏曲
《罗恩格林》第一幕和第三幕前奏曲
《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲及“伊索尔德的爱之死”
《齐格弗里德的牧歌》
演奏：阿姆斯特丹皇家音乐厅交响乐团
指挥：伯纳德·海汀克(Bernard Haitink)
录音：1974 年 12 月及 1978 年 10 月录于阿姆斯特丹皇家音乐厅

简评：

以往在音乐厅里演奏瓦格纳的音乐总是要遭到非议的。瓦格纳 1853 年间在苏黎士指挥个人作品音乐会时曾为《罗恩格林》前奏曲起了一个他认为听众能够容易接受的名字——“圣怀”音乐，同时也为这段前奏曲写了十分详细、生动的说明，以表达它与全剧之间在戏剧情节和主导动机上的各种联系，并竭力解释“圣杯”守护骑士罗恩格林为什么从人间又回到了天国等等，既便如此也未能逃避责难。但瓦格纳并未放弃这种努力，在这以后他将歌剧和音乐剧中许多富于音乐性并能独立成章的段落包括序曲、前奏曲、间奏曲等以及一些很有特色的演唱性段落改写成了适合于音乐厅演奏的形式而加以大力推广。时至今日，这种形式已为我们广泛地接受了，并已成为了音乐会上最受欢迎的曲目甚至是 Encore!

伯纳德·海汀克 1929 年 3 月 4 日生于荷兰的阿姆斯特丹，于 1959 年继首任指挥柯斯(1888 年)、二任门格尔贝格(1895 年)、三任贝奴姆(1945 年)之后，成为了荷兰阿姆斯特丹音乐厅交响乐团的第四任首席指挥，并一直工作到 1988 年，其后转任伦敦科文特

花园皇家歌剧院音乐指导及常任指挥。作为当今著名的荷兰指挥大师，海汀克就职音乐厅交响乐团期间，率领该团举办音乐会、录制唱片、巡回演出，与世界各地的音乐爱好者交流，从而奠定了他的国际声誉。通过他们录制的大量唱片，也使我们中国的音乐爱好者有了一些了解，而且对于他们在唱片中营造的灿烂音响和超凡的技艺，我们也都很佩服。素以高贵典雅、音色纯净、技术全面著称的音乐厅交响乐团和声学设计为世界一流的阿姆斯特丹音乐厅（现名阿姆斯特丹皇家音乐厅）的完美结合，以及海汀克大师的全力指挥，成就了这一张杰出的瓦格纳音乐专辑！

《纽伦堡的名歌手》前奏曲那坚定的节奏伴以多声部合奏显示出宽广的立体空间，弦乐器的表现尤为出色。铜管和木管灿烂、明丽，充满愉快的情绪，在与其他乐器的和声中起到了相得益彰的作用。由于海汀克出身于小提琴演奏家，因此他在指挥特征上比较偏重于弦乐声部的刻画，所以阿姆斯特丹音乐厅交响乐团的弦乐组便成为了最具特色的，近乎完美的乐器组，其声之美我们在许多录音中业已领教了。余下的几曲使我们亦有同感，在此无法用言辞再作极力的描述，最好的办法还是请爱乐迷们自行审查。

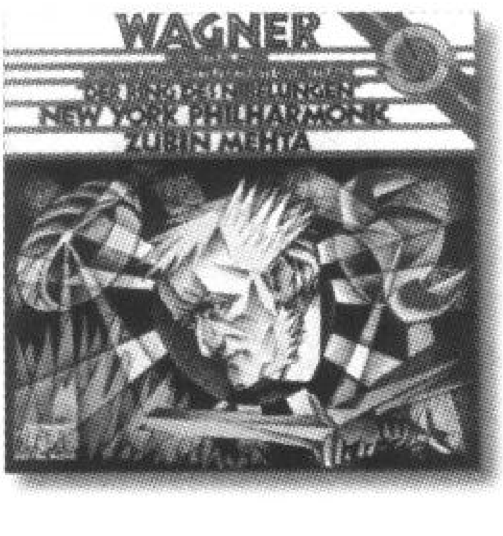
本片录于 70 年代，无论从哪个方面衡量都可确定它为一张“烧盘”。这其中的原因是值得我们反思的！

27.CBS 公司 MK 37795（1CD）

曲目：选自《尼伯龙根的指环》的场景音乐

① 诸神进入沃尔哈拉城堡《莱茵的黄金》

② 女武神的骑行《女武神》



③ 沃坦的魔火音乐　彼得·文伯格演唱沃坦

④ 森林在窃窃低语《齐格弗里德》

⑤ 破晓及齐格弗里德走马赴莱茵《诸神的黄昏》

⑥ 齐格弗里德的葬礼进行曲

演奏：纽约爱乐乐团。

指挥：祖宾·梅塔（Zubin Mehta）

简评：

《尼伯龙根的指环》中有许多神来之笔，无论抒情还是激越，都是瓦格纳音乐成就的最高表现。其四大

部音乐剧中几乎囊括了所有的声乐和器乐写作方法，以及各种配器法所能调和出的色彩。仰仗主导动机的贯连，为我们讲述了一个大型的神话故事。这是瓦格纳在构思音乐戏剧最极限容量方面的大胆尝试。为了这出历时 15 个小时左右的“音乐戏剧”能够作到故事尽量完整、调性大致统一、音乐风格比较接近、整体效果突出大气魄之下产生的强大能量等问题，瓦格纳在谱曲时将 200 多个主导动机按故事发展而往一起揉和。这些主导动机（分别代表出场和未出场的剧中人物、事物、行为、情感，甚至是自然界的现象）被分开、组合、重新分开、重新组合，变形后的分开、组合，为的是紧贴剧情而作穿针引线。音乐旋律上则强调了宣叙调的重要性，从而强烈地显示出了旋律的性格。这样，在主导动机已被确立并与旋律线条大抵平衡的格局下，瓦格纳为了展示对位的清晰线条就频繁地使用复调手法将它们再往一起揉和，同时在和声的处理上则把自然音和半音融合起来，机动灵活地穿插并最终配合着较为明确的中心调性。瓦格纳为《尼伯龙根的指环》设计了四管编的大型交响乐团，以便在音乐表现上能够满足上述所有的要求。据说为此瓦格纳还设计了一款“瓦格纳大号”（此号音区更低沉、宽阔）。乐团除了要演奏乐剧中的份量极大的器乐部分，还要在歌唱旋律的复调中表现游离其间的特定的主导动机，同时还由于瓦格纳在戏剧情节的发展中采用了暗示、回忆（人物与事物）等描写手法，而这一切都要由乐团来实现，所以交响乐团在《指环》中的作用是与声乐具同等重要性的。仅此几点，称《尼布龙根的指环》是瓦格纳音乐成就的登峰造极之作亦不为过！事实证明，现在还未发现第二部这样的作品。

由于《指环》的音乐效果强烈、色彩浓重，更兼其摹状英雄人物的极端的音乐表现，使得许多指挥家领导着所属乐团竞相录制之。在听过了马泽尔、索尔弟、塞尔、腾斯泰特等大师们的演绎之后，我们又发现了梅塔（1936 年 4 月 29 日生于印度的孟买）与纽约爱乐的这一张《指环》音乐专辑。

从所遴选的片段来看，梅塔将“齐格弗里德的葬礼进行曲”作为尾声而非通常版本的“布伦希尔德的祭祀”（即《诸神的黄昏》的终场音乐），其整体虽未遵循马泽尔那样的改编法则，但音乐效果上还是能够自圆其说的。其它的选段则很常规化，而且为了避免改动原剧音乐，在“沃坦的魔火音乐”中照样启用了一位男中音演唱沃坦的唱腔，这一点又不同于马泽尔在《无词的“指环”》中的作法，这是很有意思的。

自从 1978 年接替皮埃尔·布烈兹继任纽约爱乐乐团常任指挥以后，梅塔的国际声誉便开始逐渐形成。对于现在熟知他那《三

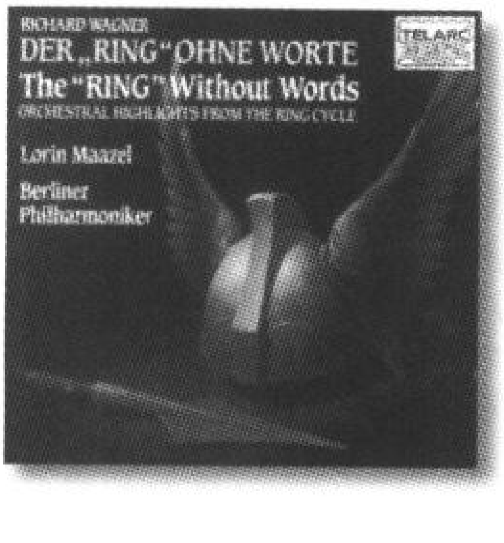
大歌王音乐会》、《维也纳新年音乐会》、《图兰多》(张艺谋在佛罗伦萨和中国北京劳动人民文化宫太庙两地导演）等等很能产生知名度的演出以后，请让我们回过头来，透过本片重新回到他在纽约的时代。这张唱片大约录制于 1982 年左右，此时的纽约爱乐已身为“美国五大交响乐团”之一，演出曲目的广泛，技术的优异，色彩的绚丽无不成为其自身明显的特点，而梅塔也应有一份功劳记在帐薄上。

在 CBS 优秀的录音技术配合之下，纽约爱乐在梅塔的指挥下发出了最为壮丽的声音。铜管声部的辉煌令人相信芝加哥交响乐团的铜管亦莫过如此。然而，对于演奏瓦格纳音乐所必须的那种力度和韧劲的把握以及情感的渲泄方面，乐团所表现出的前后统一的整体风格使人相信本片中的这支美国乐团亦绝非“虎头蛇尾”之辈。梅塔面对瓦格纳这部巨作仍然敢于放手大干，这种魄力使他得以顺利地涉过瓦格纳音流中的各个“激流险滩”，而将此胜利的辉煌则永远地留在了他的身后。

本片可评为瓦格纳音乐专辑中的“烧盘”！

28.TELARC 公司 CD－80154（1CD）

曲目：《无词的“指环》——来自“指环”全剧最为精彩的交响乐曲
演奏：柏林爱乐乐团
编曲及指挥：洛林·马泽尔（Lorin Maazel）
录音：1987 年 12 月 1、3、4 日录制于柏林爱乐音乐厅
录音制作人：詹姆斯·马林森（James Mallinson）
录音师：杰克·兰纳（Jack Renner）



录制说明：在数字原版录音片的录制过程中以及其后转换到盘 disc 上时，信号没有经过任何处理（即没有经过压缩、剪接或类似的处理）
特别注意：《莱茵的黄金》与《女武神》的过渡段落，约 14 分 40 秒处！
本文作者声明：这是作为国际超级的柏林爱乐乐团截止目前唯一一张在 TELARC 公司的录音！

简评：

“在五十年代，舞台导演维兰德·瓦格纳，理查德·瓦格纳的孙子

将护胸甲、安上轮子的天鹅、条顿民族特色的长袍，以及其他在十九世纪古典大歌剧中为喜剧角色所钟爱的用于幽默讽刺歌剧的道具，都付之一炬。肥胖的布伦希尔德、有三层甲胄装饰的齐格弗里德和不能自制的马，正好符合了这种舞台风格，维兰德彻底摒弃了它。他的舞台观念引发了角色的等级的、平民的、神秘的、可怜的色彩。皇家的、略带恶作剧的角色，身着略显皇家气派的服饰，宗教的超世的角色，由瘦削的歌者在星座群中、在天蓝色的苍穹中移动等等。维兰德·瓦格纳是一个注重歌词的人，他对语源学和大歌剧中词句的历史典故非常敏感。他通过人体富有弹性的声带来塑造角色，培养了一批新浪潮时代的瓦格纳作品的演唱者。所以，当我在拜罗伊特（1960）的一家饭店的排练厅指挥排练时，我非常惊讶地发现这位瓦格纳音乐戏剧泰斗竟然和各色的瓦格纳爱好者们坐在一起，沉醉在无歌唱的音乐声中。”



年轻的洛林·马泽尔

“为什么？我问道”——这是洛林·马泽尔先生的一段独白，也是他在 TELARC 公司领导柏林爱乐乐团录制《无词的“指环”》的思想基点。

德国伟大的浪漫主义音乐戏剧家理查德·瓦格纳是一位对西方音乐作出巨大贡献的人，其人其事充满了戏剧性，其作品同样也蕴涵着极大的戏剧性魅力。他对古典歌剧所作的改革之彻底，可谓空前绝后！其作品崇高的地位自始至终都在他的家族和广大艺术家们的精心呵护之下得以保持。但维兰德先生付之一炬的的确又是那个时代所强加在瓦格纳神圣作品上的一些东西。这一行为的本身，相信其寓意是深刻的，这里暂不作探讨。

“为什么？我问道（指沉醉在无歌唱的音乐声中）。维兰德答道：‘交响乐’是整个作品的精髓——涵义背后的涵义，是将瓦格纳塑造的人物角色互相关联的普遍的潜意识……，或者是可以起相同作用的‘词句’。在多年的合作中，他经常把他的瓦格纳音乐理论称作最终的源泉。直到 1965 年，当我作为柏林德意志国家歌剧院的艺术指导并开始让《尼伯龙根的指环》重新上演时我才全部掌握了

维兰德观点的深奥道理，特别是关于《指环》的观点：交响乐谱就是歌剧本身！以乐声编写，可以译解为蕴涵着不计其数的自然之声和人类声音中的故事、传奇、歌曲以及哲学。”

“当然，这部剧集（指《尼伯龙根的指环》）是作为音乐戏剧构思并搬上舞台进行演唱和表现的。对于那些，包括我在内，有幸在拜罗伊特和其他地方指挥这部剧集来说，这部杰作任何一点都是不可更改的。”

“然而，当 TELARC 公司建议我与柏林爱乐乐团共同录制这部《无词的‘指环’》时，我对剧集的交响合成能否表现《指环》的要义这一挑战非常感兴趣。不过，我为自己制定了以下准则：

(1) 音乐合成必须按照时间顺序一气呵成。从《莱茵的黄金》的第一个音符开始到《诸神的黄昏》的最后一个音符结束；

(2) 乐曲必须和谐地、周期性地进行转换，步调应与整个作品的长度相适宜；

(3) 大部分本来就是为交响乐队谱写的无歌词的乐段必须录制在内，一些歌唱乐段也会被包括（如果这些乐段可以想象地或在某些罕见的情况下确实可以由交响乐器进行复制的话）；

(4) 任何音符都必须来源于瓦格纳的作品本身。”

于是，我们便从莱茵河的淡绿色的晨曦中起程了，顺流而上来到了诸神的家园（沉醉在沃尔哈拉神殿），降落在用小锤锻造金属的矮神之间；驾驭着雷神当纳的霹雳，与焦渴的齐格蒙德一起徐徐行至齐格琳德的温暖的、慰藉的庇护所，这时，长笛模糊的乐声与她的歌声相应和，她唱道“让我来慰藉你焦渴的口唇，这是水，如你所渴求的！”，在乐声中，我们“看”到了他的爱的凝视，女武神的骑行，沃坦的盛怒，布伦希尔德姊妹的队伍（飞翔的女武神），沃坦与他最疼爱的女儿告别（沃坦的告别与神奇的魔火音乐）；米梅的惊惧，齐格弗里德在锻造一柄神奇的宝剑，他在森林里逡巡（森林的窃窃私语），他杀死了大蛇以及大蛇的挽歌；晨曦在齐格弗里德与布伦希尔德的激情中来临，齐格弗里德走马赴莱茵，哈根召集他的部族，齐格弗里德与莱茵河少女们，齐格弗里德之死及其葬礼音乐，布伦希尔德的祭祀场景。

“尽管并非有意要将剧集的所有主导动机都包括在内，但其中大部分确实以这种或那种形式得以实现了。”

“我希望这张碟可以使热爱《指环》的朋友和新的音乐爱好者们对这部杰作的神奇有更深一些、以及从另一个角度的理解。我非常有幸能为这张 CD 灿烂的音质以及柏林爱乐乐团的完美表现而贡献力量！　　　　——洛林·马泽尔”

这是马泽尔先生的艺术之旅，是对瓦格纳如理如法的诠释，是一位真正艺术家的品格，是使瓦格纳的作品得以延续的巨大贡献！虽然作为编曲者的他没有增加一个音符，但这份荣誉绝对属于他！

当看到马泽尔先生诚挚的话语时，更加增添了音乐爱好者能拥有这张唱片的喜悦。这是出于对真正的艺术家们的钦佩和敬仰而升华出的一种喜悦。但要使这种喜悦变得持久和无上，惟有与大家共享！

但是，在收听这张唱片之前，请您必须仔细阅读一下 TELARC 公司的郑重声明：



本片的录音现场

“TELARC 的数字 CD，特别是那些含有相当宽广动态范围的 CD，将给所有立体声系统带来非凡的挑战。某些部件——即使是那些最好的——也会在播放对立体声系统最苛求的段落时遇到麻烦。**如果音乐节目在过高的音量上播放，可能会损坏扬声器或其他部件！”**

祝愿大家在听完这张唱片以后同样充满喜悦！

29.SONY 公司 SK 47178（1CD）

曲目：《无词的“汤豪瑟”》
演奏：匹兹堡交响乐团
合唱：门德尔松合唱团



合唱指挥：罗伯特·佩奇（Robert Page）
编曲及指挥：洛林·马泽尔
录音：1990 年 12 月匹兹堡海恩茨大厅 Heinz Hall

简评：

这是洛林·马泽尔先生继《无词的“指环”》之后又一个瓦格纳歌剧的改编版，《无词的“汤豪瑟”》被马泽尔以同样的方法进行了交响乐曲的组合。

法国号和木管奏出了庄严的行

板“巡礼大合唱”的动机，随着弦乐器的加入和逐渐地加强，长号再次庄严地奏出“巡礼大合唱”的动机，预示着虔诚的朝圣者们的祈祷；经过几次重复后，音乐渐渐明朗地勾勒出妖艳之气弥漫着的“维纳斯堡”的动机。忽然，一个“寻欢”的动机被中提琴演奏了出来，一个“人鱼的呼唤声”被木管吹响，随后弦乐组有力地唱出“维纳斯的赞歌”（就是汤豪瑟在第二幕的歌咏比赛中演唱的一样，并因此被赶走），维纳斯与维纳斯堡的动机纠缠在一起并发出“诱惑之声”动机。大钹一响，转为极快的活板，小提琴奏出快速而激动的经过句以后，整个乐队便投入到了芭蕾舞曲“饮酒歌”的疯狂之中。这个巴黎版本确实给观众提供了一个更加充满激情的视听享受。

（第一幕） 当汤豪瑟在狂欢的酒宴上深醉在爱神维纳斯的怀中时，他猛然唱道：让我走吧！维纳斯则重新唱起“诱惑之歌”，汤豪瑟最后喊出：圣母玛丽亚！一声巨响，维纳斯及其一切都消失得无影无踪。音乐稍稍晴朗时已来到了瓦尔特堡山麓边，牧童在“春天的阳光”和“新鲜的空气”里一边吹着牧笛一边放声歌唱。朝圣者们唱着圣歌走了过来，汤豪瑟受到了感动并作起了祈祷。这时，图林根庄园主赫尔曼与沃尔夫拉姆等游吟骑士走过来并发现了失踪很久的汤豪瑟，劝说他回来，参加他们圣洁、高尚的歌咏比赛，并告诉他美丽的伊莉莎白依然在想念着他。这群人在四面八方“迎接”的号角声中向比赛大厅走去。

（第二幕） 木管和弦乐在激动地颤抖，使美丽纯洁的伊莉莎白满怀深情地唱出了“又一次环视这高贵的、歌的殿堂”，当她与汤豪瑟相见时，渴望与羞涩、情爱与冲动“环绕在光芒四射的狂喜中”、“阳光在向我微笑”，二人共同在唱“噢！赞美这个时刻！”随着隆重、坚毅的“入场进行曲”参加歌咏比赛的选手和骑士们依次落座。当沃尔夫拉姆唱到“我是这样理解爱情的真谛”时，汤豪瑟再也抑制不住燃烧的情欲，拨动了琴弦“只有对你，爱情的女神（维纳斯），我的歌声才会嘹亮”！众人拔剑齐声断喝：到罗马去（赎罪）！

（第三幕） 当汤豪瑟走后，伊莉莎白终日沉浸在痛苦之中。这一晚，她来到了瓦尔特堡的山麓独自向圣母玛丽亚祈祷。这时有从罗马回来的朝圣者，但伊莉莎白没有找到汤豪瑟。沃尔夫拉姆要陪她回去，可伊莉莎白谢绝了。当沃尔夫拉姆一人弹着竖琴眼望星空，极度的悲愁涌上心间，“最可爱的晚星，你把柔和的光送到了遥远的地方”。汤豪瑟沮丧地回来并向沃尔夫拉姆“叙述罗马之行”，无功之返使他忆念起了维纳斯堡的纵欲狂欢。此时妖气再度弥漫，幸亏沃尔夫拉姆及时地喊出了“伊莉莎白”的名字，一切又骤然消失，可是，纯洁的伊莉莎白已在悲痛中死去。猛醒之后

的汤豪瑟在她的身旁也满含羞愧地死了。这一刻奇迹终于发生——又一群从罗马回来的朝圣者，他们手持长出新芽的教皇的手杖，象征着汤豪瑟的罪孽已被赦免。

从序曲的第一个音符开始，到全剧最后的一个音符结束，全部的音乐均来自于瓦格纳而未被改动，《汤豪瑟》中美妙的音乐均被编织了进去。当大提琴手与乐队奏出“可爱的晚星”之歌时，恐怕瓦格纳本人听到亦应首肯。同《无词的“指环”》一样，这份无上的荣誉依然要献给洛林·马泽尔！

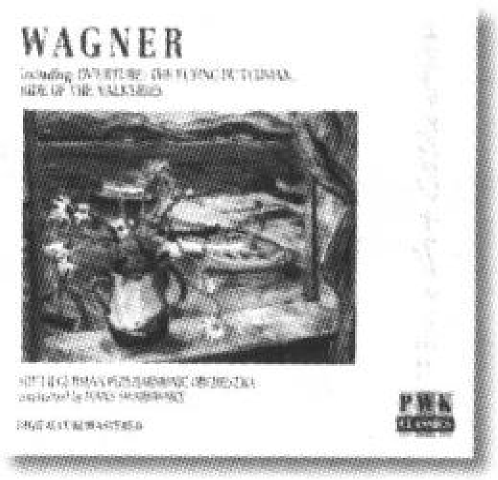
最后一句话：匹兹堡交响乐团演奏《指环》可能有困难，但对付《汤豪瑟》绝对是绰绰有余！

30.PICKWICK公司 PWK 1112（1CD）

曲目：《浮士德》序曲
《漂泊的荷兰人》序曲
《汤豪瑟》序曲（德累斯顿版本）
《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《女武神的骑行》选自《女武神》
《巴勒莫的见习修女》（又名《禁恋》）序曲
演奏：南德爱乐交响乐团
指挥：汉斯·斯瓦洛夫斯基（Hans Swarowsky）

简评：

《浮士德》序曲于1840年开始创作，那时瓦格纳正在巴黎挨饿。在《黎恩济》与《漂泊的荷兰人》相继上演以后一直到1855年，瓦格纳在此期间随着写作并反复修改了数次。当《浮士德》序曲印刷出版时，瓦格纳称之为他的“交响乐宣言”（就像他努力在他的音乐中最大限度地抒发激情般的宣言）！



序曲采用D小调，奏鸣曲式，单乐章。开始一个模糊、隐晦的引子与其后的一个体现浮士德的音乐线条描绘着主题的双重性——但是哪一个对于年轻的瓦格纳更为恰当呢：“艰难对我多么实在。死亡欢迎我，而生活却那么憎恨我。”（瓦格纳语）。这句话有助于我们了解瓦格纳在创作《浮士德》序曲时的境遇。有

感于歌德的长诗，瓦格纳历时15年才完成了这部序曲，无论如何我们均应收听并收藏之。

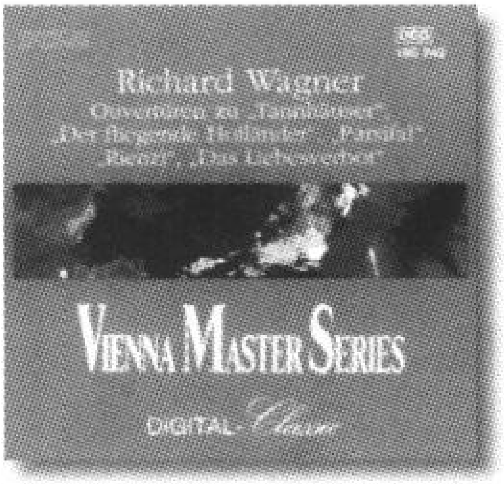
曾任维也纳国立音乐学院指挥系教授的汉斯·斯瓦洛夫斯基先生，其学生中竟包括阿巴多、梅塔和西诺波里等现已成名的指挥家。这次老师亲自出马，指挥南德爱乐交响乐团录制的这张瓦格纳音乐专辑中，较少听到的《浮士德》序曲与《巴勒莫的见习修女》序曲令人心喜，而其余几曲却难有同感。

虽然瓦斯洛夫斯基对曲目演绎上的构思还是蛮有说服力的，但由于乐团较低的演奏水准使得各部整齐不够且显凌乱，乐器音色不统一而又觉刺耳。有时铜管竟发出莫名其妙的变化，该强处不强、该弱处不弱，有时进入得十分唐突。乐团合奏时有些声部在音准上好像还存在问题。

上述诸多问题使本片减色不少，并有可能涉及到瓦斯洛夫斯基教授的名声。唱片在录音制作上比较粗糙，这对于瓦格纳的音乐绝不会起到任何好的作用。愿瓦格纳的音乐爱好者们明察。

31.PILZ公司 CD 160 249（1CD）

曲目：《汤豪瑟》序曲（德累斯顿版本）
《漂泊的荷兰人》序曲
《帕西法尔》前奏曲
《黎恩济》序曲
《巴勒莫的见习修女》序曲
演奏：伦敦节日交响乐团（《汤》、《黎》）、斯拉夫爱乐乐团
指挥：阿尔弗雷德·舒尔茨（Alfred Scholz）



简评：

PILZ是德国一家传媒集团出品唱片的商标，没有什么名气。中国图书进出口总公司曾进口该家众多唱片，价格十分低廉。本片是其中一张瓦格纳音乐专辑。

参与录制的指挥和乐团同样毫无名气，但他们在片中各段音乐的演奏中却始终保持着不懈的激情，而且乐曲演奏得十分到位，其态度极为认真。

两支乐团不名其从何而来，所以

只能凭聆听感受略述一二。虽对所录的曲目比较熟练，但整体音色似不十分讲究，听任各部乐器自行发挥。有些地方明显不齐，有时速度显得不稳。乐团在演奏瓦格纳音乐和诠释瓦格纳音乐戏剧追求等方面的功力距离一流乐团尚有较大的差距。



32.ARENA Classics 公司 3212 CD (1CD)

曲目:《女武神的骑行》 选自《女武神》
《汤豪瑟》序曲(德累斯顿版本)
《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲及“伊索尔德的爱之死”
《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《黎恩济》序曲
演奏:俄罗斯国家爱乐交响乐团
指挥:格利高里·希格尔斯基(Grzegor Scigalski)

简评：

注册在丹麦的艾伦娜古典唱片公司出品的这张瓦格纳音乐专辑所启用的这支前苏联的交响乐团，乐手素质及整体合奏的效果均在水准以上，几曲演奏下来感觉良好。

这张唱片在中国图书进出口总公司二楼展厅标价 30 元却无几人问津，这倒让我们感觉到当今社会商品包装的厉害。例如在商店中，装璜精美并标榜为“发烧中之最烧”(实则类似“摔瓶子”、“打手枪”之流)的单张 CD，竟标价由 140 元至 240 元不等，其毫无音乐品味的内容实在叫人哭笑不得，可却很有市场。这里暂不说消费者的个人的爱好和品位以及商家的经营之道，单是这样的唱片充斥着市场岂不令人哀哉？再如宝丽金的唱片，其正价版也要 120 元左右一张，虽是名指挥、名乐团，诚然是物有所值，但其价格也是不菲。由此我想就应该感激像 NAXOS 这类的唱片公司了，他们的唱片中确实有被埋入“莱茵河”下的“黄金”，如何淘换，就只有靠您的腿勤、耐心和经验了。

33.SONATA 公司 267 6372 CD (1CD)

曲目:《漂泊的荷兰人》序曲



　　《黎恩济》序曲德累斯顿版本
　　《罗恩格林》第三幕前奏曲
　　《纽伦堡的名歌手》前奏曲
　　《汤豪瑟》序曲德累斯顿版本
演奏:斯洛伐克爱乐交响乐团
指挥:拜斯特里克 · 雷祖恰(Bystrick Rezucha)
演奏:伦敦交响乐团(《汤豪瑟》序曲)
指挥:亨利 · 阿道夫(Henry Adolph)

简评:

斯洛伐克爱乐在这张录音品位较低的唱片中依然充分体现了他们的实力，在紧跟指挥棒的过程中绝对是反应敏捷，并且能够做到丝毫不乱。指挥雷祖恰倒是借着顺手的乐团而大大地潇洒了一把，将音乐时而挥之上天时而又搅入大海地作着大动作，但无论怎样就是拖不垮这支东欧乐团！

不知伦敦交响乐团曾几何时也为这样的小公司录制唱片？由于录音的缘故，他们的声音被蒙上了一层灰，与他们和普列文在 EMI 时那种声音相差得也太远啦！但听演奏或许可以忘掉这等不快，从典雅、稳重的曲风和乐队合奏技巧中我们倒能够辩清这是一支优秀的乐团，但对于说它是伦敦交响乐团的人，人们总时时在怀疑。

34.DECCA 公司 440　606－2（2CDs）

曲目:《黎恩济》序曲
　　《漂泊的荷兰人》序曲
　　《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲
　　《汤豪瑟》序曲及“饮酒歌芭蕾音乐”
　　《罗恩格林》前奏曲
　　《齐格弗里德的牧歌》
　　《纽伦堡的名歌手》第一幕前奏曲及合唱
　　《帕西法尔》前奏曲
　　《齐格弗里德的葬礼进行曲》选自《诸神的黄昏》
合唱:维也纳国家歌剧院合唱团



演奏;维也纳爱乐乐团
指挥:乔治·索尔蒂爵士

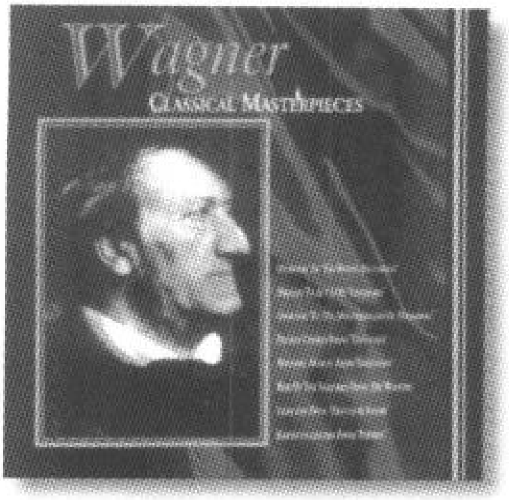
简评:

这套DECCA小双张是索尔蒂先生60至80年代指挥维也纳爱乐录制的。其中有些片段取自他的全套歌剧,像《特里斯坦与伊索尔德》、《罗恩格林》、《纽伦堡的名歌手》、《帕西法尔》和《葬礼进行曲》等,另外的几首则是在各个时期单独录制的。

虽然中间跨越了20年,但现在我们从这套合辑中仍能感到大师对于瓦格纳音乐演绎上的统一风格,其倾注的热情和激发出的戏剧性效果,以及那大气磅礴的指挥,无不令人拍案、折服!索尔蒂爵士的每套瓦格纳歌剧录音均有活生生的现场感(丝毫没有录音室里制造出的那种死气沉沉),那么这里节选的片段也就可想而知了。

《黎恩济》、《漂泊的荷兰人》、《汤豪瑟》均录制于1962年,那时索尔蒂先生虽正在DECCA公司为首套立体声的《尼伯龙根的指环》而全力以赴,然却能忙里偷闲地录制了这几个片段……带着《指环》的余威,索尔蒂将它们搞了个翻天覆地,音乐演奏得异常犀利。不知这是不是对维也纳爱乐的一次"岗前培训"?所以唱片里能够感到维也纳爱乐的能量似乎已快"打底"!可是,由索尔蒂这样"激将"出来的声音确是维也纳爱乐极少爆发大能量演奏的一次录音。

遵照瓦格纳创作《齐格弗里德的牧歌》的原意,索尔蒂先生安排了维也纳爱乐的部分乐手录制此曲(不知是不是用13件乐器演奏的原曲版本),首席瓦尔特·维勒Walter Weller。因为《牧歌》的曲风不同于其他曲目,它的温馨、淡雅、浪漫和生机勃勃使索尔蒂先生也向我们展示了他温柔一面。"1870年12月25日圣诞节的清晨,科茜玛懒洋洋地躺在床上做着幸福的甜梦,一阵乐声飘来,把她从梦中唤醒。她睡眼惺忪地看见瓦格纳站在楼梯上,指挥着一群乐手正在演奏一支优美的曲子。它是那么的悠扬、那么的动人。科茜玛弄不清是梦、还是真?乐声越来越响、越来越丰满,直到乐曲演完。这时尼采从乐队中站起走过来告诉她:'这是您的丈夫献给您的生日礼物'。科茜玛这才恍然大悟,激动、幸福的泪水朦胧了她的双眼。午饭后,科茜玛再次聆听了她的生日礼物,这以后她和家人们都亲切地叫它'楼梯音乐'。理查德·瓦格纳1878年出版乐谱时正式为它取名——《齐格弗里德的牧歌》"。这段往事想必也感染了索尔蒂和他的乐手们。



35.（英国）KB 公司 KBCD 080（1CD）

曲目：(1)《漂泊的荷兰人》序曲
(2)《罗恩格林》第三幕前奏曲
(3)《纽伦堡的名歌手》前奏曲
(4)《汤豪瑟》之“巡礼大合唱”
(5)《罗恩格林》之“婚礼进行曲”
(6)《女武神》之“女武神的骑行”
(7)《特里斯坦与伊索尔德》之“伊索尔德的爱之死”
(8)《帕西法尔》之“神圣的周五”音乐

演奏：纽伦堡交响乐团(1、2、3、8)
汉堡交响乐团(4、5)
伦敦交响乐团(6、7)

指挥：阿尔弗雷德·舒尔茨(Alfred Scholz 纽伦堡)、汉斯—尤尔根·瓦尔特(Hans-Jürgen Walther 汉堡)、乔治·里赫特(George Richter 伦敦)

简评：

① 唱片未注明录制年代，但从它又有立体声又有单声道的效果来看，肯定当中时间的跨度不小。

② 纽伦堡交响乐团的演奏倒有德国乐团的味道，但似乎音乐处理比较毛糙，也不注重乐队音响。从几首乐曲的乐队演奏位置上看，第一小提琴组时而在左、时而在右，使人不明这究竟是摆位的变化还是根本把声道录拧了。

③ 片中第二曲的《罗恩格林》第三幕前奏曲通常演奏时间不到4分钟，可在计数器上显示竟是15分左右，等到仔细一听方知，原来又把第一曲的《荷兰人》序曲重新录了一遍，在序曲结束以后才开始《罗恩格林》的前奏曲。这种在制作上的粗枝大叶倒使购片者合算啦！

④ 《女武神的骑行》中铜管始终毫无节制地在一个声道上狂吹，使原来很令人振奋的效果起了相反的作用。

⑤ “伊索尔德的爱之死”片段里那种“悲风激荡着无边的苦海”的戏剧性场面被很不负责任的演奏一下带过。

总之，演奏得很不精彩、录音很不精细、制作风格很不统一，本片应入“滥竽”之流！

36.EMI 公司 CHS 7 64935 2 (2CDs)



曲目:(1)《汤豪瑟》序曲 (1952年12月2、3日录于维也纳金色大厅)

(2)《罗恩格林》第一幕前奏曲(1954年3月4日录于维也纳金色大厅)

(3)《女武神》之“女武神的骑行”(1949年3月31日录于维也纳金色大厅)

(4)《诸神的黄昏》:

① 齐格弗里德走马赴莱茵 (1954年3月8日录于维也纳金色大厅)

② 齐格弗里德的葬礼进行曲 (1954年3月2日录于维也纳金色大厅)

③ 终场的“布伦希尔德祭祀”音乐 女高音:姬尔丝坦·弗莱格斯达德 Kirsten Flagstad (1952年6月23日录于伦敦金斯韦大厅)

(5)《漂泊的荷兰人》序曲 (1949年3月30、31日录于维也纳金色大厅)

(6)《特里斯坦与伊索尔德》 (1938年2月11日录于柏林):

① 前奏曲

② 伊索尔德的爱之死

(7)《纽伦堡的名歌手》:

① 第一幕前奏曲 (1949年4月1、4日录于维也纳金色大厅)

② 第三幕前奏曲 (1950年2月1日录于维也纳金色大厅)

③ 学徒们的舞蹈音乐 (1949年4月4日录于维也纳金色大厅)

(8)《帕西法尔》 (1938年3月15日录于柏林):

① 前奏曲

② 神圣的周五音乐

演奏:维也纳爱乐乐团〔(1)-(4)(①、②)、(5)、(7)〕

柏林爱乐乐团〔(6)、(8)〕

(英国)爱乐交响乐团〔4(3)〕

指挥:威廉·富特文格勒

简评:

威廉·富特文格勒(1886年1月25日-1954年11月30日)在他早期的指挥生涯中,无论是在苏黎士、慕尼黑还是斯特拉斯堡(瑞士、德国、法国)等地的音乐厅或歌剧院里,都曾以能指挥演奏瓦格纳的作品而为人称道。1912年,当他26岁的时候,他以一位青年指挥家的身份来到了拜罗伊特,他亲眼目睹了汉斯·李希特(Hans



威廉·富特文格勒

Richter,《尼伯龙根的指环》在拜罗伊特首演时的传奇指挥,理查德·瓦格纳的朋友)指挥的《纽伦堡的名歌手》时,瓦格纳催人振奋的音乐使富特文格勒再次坚定了自己的志向。在以后担任吕贝克(Lübeck,德国城市)和曼海姆歌剧院指挥期间,他全力以赴地指挥上演了从《汤豪瑟》到《帕西法尔》等一系列瓦格纳的名作。同时,在柏林、维也纳也广泛地公演瓦格纳的作品。因其出色的诠释受到了拜罗伊特的常年聘请。

1930年至1933年间他与(德国)宝丽多Polydor唱片公司签署录音合约,在柏林录制了许多作品,其中也包括瓦格纳的一些重要的音乐片段,这在本片中大家都能听到。后来经过协商,富特文格勒也为EMI的HMV录制了部分瓦格纳的音乐片段,如《特里斯坦与伊索尔德》、《帕西法尔》等。

二战期间,富特文格勒于1937年和1938年间在伦敦科文特花园皇家歌剧院指挥上演了《尼伯龙根的指环》(其中《女武神》的第三幕和《诸神的黄昏》第二幕的部分场次均被录音,现有流传),虽然受到战争情绪的干扰,但他辉煌的演出仍然取得了巨大的成功。战后,由于瓦尔特·李格的努力,使富特文格勒晚年在EMI录下了许多流芳后世的瓦格纳经典唱片,比如《特里斯坦与伊索尔德》、《女武神》和《尼伯龙根的指环》全剧以及一些音乐片段。这些伟大的录音至今仍为音乐界和音乐爱好者们所推崇,它更为一代指挥大师保全下了珍贵的历史资料。

对于德、奥音乐的权威演绎和富特文格勒本人天才的指挥才能,使得“他的瓦格纳”至今仍在乐坛独树一帜。他的艺术历程充满了传奇色彩,他的指挥艺术颇令人好奇和赞叹。他对于瓦格纳音乐的贡献在现时来看,也只有克纳佩布施和卡拉扬等人可以承继。我们可从本片中领略大师的风范。

片中选择了富特文格勒在战争期间和二战以后的几段录音,乐团是当时最为优秀的,弗莱格斯达德也是当时最伟大的瓦格纳女高音歌唱家,瓦尔特·李格和EMI录音工作组在当时制作的唱片也是最优秀的。富特文格勒在晚年的艺术感觉似乎更加成熟,但激情未有所减。综合上述诸多因素,本片应属经典的瓦格纳唱片收藏,不知您是否拥有?

这套EMI双张唱片曾荣获多项国际唱片大奖。

37.SONY 公司 SM2K 64 456 (2CDs)



曲目：排练《齐格弗里德的牧歌》的现场录音
《齐格弗里德的牧歌》(1959 年 2 月 27 日录于加利福尼亚好莱坞的美国军团大厅)
《纽伦堡的名歌手》前奏曲 (1959 年 12 月 4 日，地点同上)
《漂泊的荷兰人》序曲 (1959 年 2 月 20 日，地点同上)
《罗恩格林》前奏曲(1958 年 2 月 27 日，地点同上)
《帕西法尔》前奏曲及“神圣的周五”音乐(1959 年 2 月 25 日，地点同上)
《汤豪瑟》序曲及维纳斯堡的“饮酒歌的芭蕾音乐”(巴黎版本)(1961 年 3 月 24 日、27 日，地点同上)
演奏：哥伦比亚交响乐团
指挥：布鲁诺·瓦尔特(Bruno Walter)

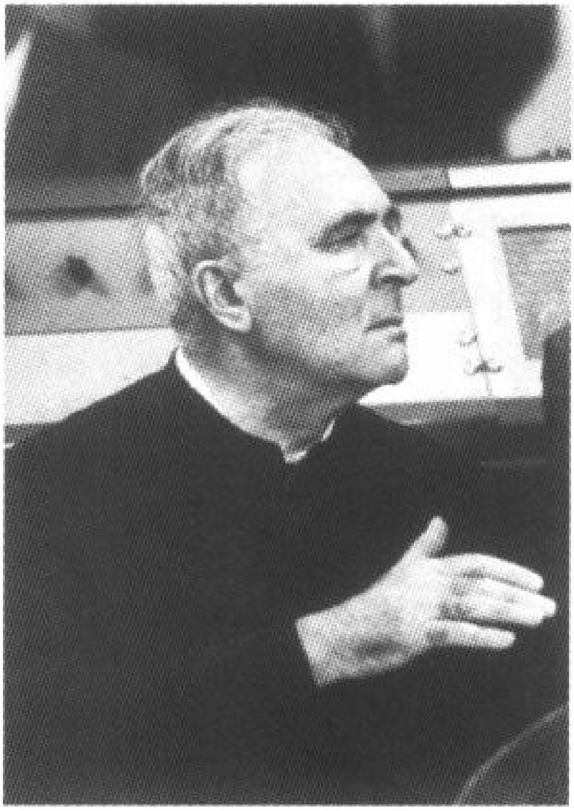
简评：

布鲁诺·瓦尔特（1876 年 9 月 15 日 – 1962 年 1 月 17 日）在柏林出生时，理查德·瓦格纳还在世。瓦尔特早年学习钢琴和指挥，当著名的指挥大师汉斯·冯·比洛（科茜玛的前夫，瓦格纳的朋友，瓦格纳音乐狂热的崇拜者和权威的解释者）指挥柏林爱乐乐团在音乐会上演奏瓦格纳的音乐时，瓦尔特被那传神的指挥艺术深深地迷住了，从此下定决心要成为一位像比洛那样的指挥家。其后他有幸结识了古斯塔夫·马勒，并担任其助手在维也纳宫廷剧院（现为维也纳国家歌剧院）指挥歌剧的演出。从 1897 到 1907 年间，瓦尔特协助马勒指挥上演了众多的瓦格纳歌剧，同时他对马勒的音乐创作也有了很深刻的认识。1907 年以后，马勒赴美担任大都会歌剧院和纽约爱乐乐团的指挥，而瓦尔特也因其出色的指挥才能担任了慕尼黑巴伐利亚国家歌剧院的常任指挥，这时瓦尔特 47 岁。

瓦尔特 15 岁时幸运地得到了 3 场拜罗伊特的戏票。怀着对音乐戏剧大师无限的崇拜，他观看了由赫尔曼·列维指挥的《特里斯坦与伊索尔德》和《帕西法尔》以及费利克斯·莫托指挥的《汤豪瑟》，他被震撼了！回到柏林后，他更加注重了指挥艺术的学习和实

践，并将瓦格纳的歌剧作为重点掌握的对象。他正式登台指挥始于 1894 年，他首次被聘即在汉堡歌剧院指挥歌剧至 1896 年。在这 2 年里，他就指挥上演了大量瓦格纳的歌剧。当他 1901 年至 1902 年在维也纳宫廷剧院歌剧季期间独立地指挥了《汤豪瑟》之后，他的声望已开始传播开了（马勒与瓦尔特在维也纳缔造的瓦格纳的辉煌时期也只有后期卡拉扬之时方能与之相匹！）。1901 年当科茜玛·瓦格纳访问柏林时，瓦尔特在这里会见了她（之前他只在 15 岁那年去拜罗伊特看戏并参观汪弗利别墅时远远地看到过坐在车里的科茜玛），科茜玛对他在瓦格纳艺术上所取得的成就表示了赞赏；同时请他在适当的时候去拜罗伊特指挥音乐节的演出。但由于后来的两次战争和其他的诸多原因，使瓦尔特永远未能如愿以偿地在拜罗伊特音乐节上指挥过瓦格纳的剧作，对此他充满了遗憾。尽管如此，瓦尔特仍在世界其他的地方广泛地演出瓦格纳并产生了极大的影响。

布鲁诺·瓦尔特不仅是一位指挥艺术大师，德奥音乐权威的诠释者，同时还是一位艺德高尚的人。他在慕尼黑巴伐利亚国家歌剧院担任指挥期间发现并造就了卡尔·伯姆，使得后者在拜罗伊特音乐节上的历史名演，为其圆满了遗憾且足以告慰他。由于受到纳粹的排挤，身有犹太血统的瓦尔特被迫来到了美国，与克勒姆佩雷尔一样在外国开拓了一片艺术天地。1941 年 2 月 14 日，瓦尔特在大都会歌剧院举行了赴美的首演——贝多芬的歌剧《费德里奥》并取得了巨大的成功！但在美国他却没有指挥过瓦格纳的歌剧。


布鲁诺·瓦尔特

晚年的瓦尔特，以 80 多岁的高龄和超乎常人的毅力在加利福尼亚组建了哥伦比亚交响乐团，并录制了大量的优秀唱片，而且至今仍为乐迷们所推崇。虽然大师未能留下一部完整的瓦格纳歌剧的录音，但本片中所收录的这些珍贵的历史资料也足以使乐迷们享用一生。尤其他在排练《齐格弗里德的牧歌》时，用温和的话语和循循的诱导使乐团发出了那么美妙的声音。这些珍贵的声音

资料的保存无形之中又增加了本片的价值。对于这两张一套的录音，我们将无权品评它的优劣，更何况演、录均是完美的。伟大的立体声录音，惊人的音响效果，还有瓦尔特身上延续着的、深厚的瓦格纳艺术的正统传承，无一不体现出这是一套非常珍贵的、伟大的录音！

38. LONDON 公司 443 901－2（1CD）

曲目：《女武神》之“女武神的骑行”

《诸神的黄昏》：

① 破晓及齐格弗里德走马赴莱茵。（小号独奏：巴里·图克威尔 Barry Tuckwell）

② 齐格弗里德之死及葬礼进行曲

《莱茵的黄金》之“诸神进入沃尔哈拉城堡”

《齐格弗里德》之“森林在窃窃低语”

《纽伦堡的名歌手》前奏曲（1972 年 6 月 14 日录于伦敦皇家节庆音乐厅现场）

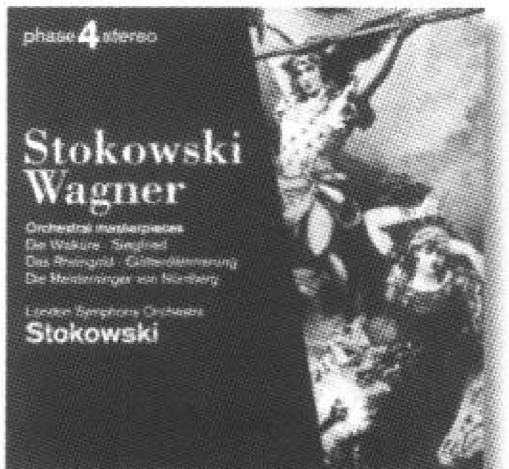
演奏：伦敦交响乐团

指挥：列奥波德·斯托科夫斯基（Leopold Stokowski）

录音：1966 年 8 月 26 日伦敦金斯韦大厅

简评：

斯托科夫斯基担任费城交响乐团的常任指挥达 25 年，1937 年辞职后他来到了美国迪斯尼公司，为其经典动画片《幻想曲》录制配乐。1940 年当动画片公映之时曾引起了巨大的轰动。片中没有什么故事情节，它以动画形式来图解一些著名的乐曲，画面优美动人、想象力丰富。这是一次动画片历史上极为大胆的尝试，许多画面的出现与音乐的节奏十分和谐、统一，体现出动画设计者与音乐指挥的匠心独运和奇思妙想，该片曾荣获美国奥斯卡 1940 年度两项学院特别奖。斯托斯夫斯基以他别具一格的艺术追求使更多的人们接近了古典音乐艺术，并从中得到了从未有过的艺术享受。他是这方面的开拓者，他的功绩就在于对最大限度地推广古典音乐艺术所作出的努力与尝



试。

当1959年DECCA公司出版发行《莱茵的黄金》立体声唱片时，在全世界曾经造成了空前的购买狂潮。随后，DECCA公司继续研制开发更为先进、更加清晰并更具聆听趣味性的录音技术。1962年，DECCA发明了Phase 4 Stereo四相位立体声技术，当年录制了一些打击乐、爵士乐的唱片，次年开始录制电影音乐和古典音乐小品，1964年开始录制古典音乐和声乐唱片。斯托科夫斯基又再次鼎力相助，为四相位系列唱片指挥录制了许多古典乐曲。

本片抛开令人眼花缭乱的音响录音技术不谈，斯托科夫斯基指挥瓦格纳的乐曲表现出了十足的冲劲和斗性，音乐处理十分凶狠，从《女武神》到《诸神的黄昏》，通过加大的乐器力度使人感到震惊。这也可能是四相位录音技术的要求，但瓦格纳音乐的色彩和音响的瑰丽却都很好地表现了出来。最后一曲《纽伦堡的名歌手》现场录音则有着更多温暖的感觉，它没有了录音室里精心雕琢的痕迹，现场观众听后也表示了极大的欢迎。本片的音乐和录音技术还是蛮可听的，对于重音响的朋友不妨借此来听听瓦格纳的音乐。

39.DGG公司435 874－2(1CD)

曲目：《黎恩济》序曲

《汤豪瑟》序曲及维纳斯堡的"饮酒歌的芭蕾音乐"(巴黎版本)

《纽伦堡的名歌手》前奏曲

《罗恩格林》第三幕前奏曲

《漂泊的荷兰人》序曲

演奏：纽约大都会歌剧院交响乐团



指挥：詹姆斯·列文

录音：1991年5月于纽约曼哈顿中心

简评：

列文(1943年6月2日出生)与大都会歌剧院MET长达25年的合作关系，至今没有在第二家剧院里发生过。作为一位指挥，詹姆斯·列文任职一家歌剧院的时间纪录至今没有第二个人可以打破。MET举世瞩目的成就是与这种长期稳定的内部机制分不开的。

1971年列文出任MET常任指挥，1976年任音乐指导。1986年，MET特为列文设置了艺术指导的职位。在4000个座位的MET，每周7次的演出和30周的歌剧季，以及周六午后的现场演出直播等等，使数百万的歌剧迷或在现场、或听广播、或听CD，或看转播地熟悉并喜爱上了MET。对于我国的歌剧迷来说，MET的唱片和视盘都是很受珍爱的。

MET成立于1883年（瓦格纳去世的那一年），10月22日剧院开张首演时礼聘了法籍作曲家兼指挥A.C.L.F.范内斯指挥上演了古诺的《浮士德》。此后，MET不仅排演了大批优秀的歌剧，而且在1890到1891年歌剧季里上演了几乎全部瓦格纳的巨作。1908年元旦，古斯塔夫·马勒首次在MET登台指挥《特里斯坦与伊索尔德》，与此同时托斯卡尼尼也以非官方的艺术指导身份与MET的交响乐团合作演出交响曲，而首演曲目就是贝多芬的第九"欢乐颂合唱"交响曲。马勒1910年最后指挥《特里斯坦与伊索尔德》作为圆满的告别演出，而托斯卡尼尼则继续任职直到1915年，其间辉煌的演出不下500场次。

詹姆斯·列文与MET交响乐团专心合作演出歌剧和音乐会已达1300多场（年均50多场次），还有数不清的排练。列文就像卡拉扬在维也纳国家歌剧院那样，新演剧目的首场他必亲自指挥，而且他平均每4次演出中就要指挥一场，同时他还兼任着维也纳爱乐乐团、柏林爱乐乐团、芝加哥交响乐团以及拉文尼亚（芝加哥）、萨尔茨堡和拜罗伊特音乐节的客座指挥等职务。在演出歌剧之余，列文与MET交响乐团还为唱片公司录制了大量的歌剧和交响曲的唱片，使MET的名声得到了多渠道的传播和认可。列文在MET公演《尼伯龙根的指环》的激光视盘自发行以来已荣获多项格莱美和艾美大奖，这也是他最为辉煌的颠峰之作！其后的1991年5月，列文指挥MET交响乐团在DGG录下了这张唱片。

"专职歌剧、兼职交响"的詹姆斯·列文无疑是当今乐坛上的一位指挥大师，我们已不必要再去肯定什么，但对本片却不免还要说上几句：交响化的歌唱或是歌唱性的交响，无论哪一种都被列文天才般地表现了出来，没有矫揉造作，没有人为的花哨，只有真情的流露和动听的音乐。

40.DGG公司 447 764-2（1CD，4D录制）

曲目：《罗恩格林》前奏曲

《女武神》之"女武神的骑行"



《齐格弗里德》之“森林在窃窃低语”
《诸神的黄昏》之“齐格弗里德的葬礼音乐”
《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲及“伊索尔德的爱之死”
《纽伦堡的名歌手》第三幕前奏曲
《帕西法尔》之“神圣的周五”音乐
演奏:纽约大都会歌剧院交响乐团
指挥:詹姆斯·列文
录音:1995年5月于纽约曼哈顿中心

简评:

虽然我们无法见到马勒和托斯卡尼尼在大都会的辉煌,但见列文亦感足矣。若论当初马勒专司歌剧、托斯卡尼尼侧重交响,而列文则兼而备之。

从1991年开始,列文与MET交响乐团定期在卡内基音乐厅举办年度音乐会,另外他们还在世界各地开展巡演。1993年在东京、1994年首次赴德都取得了广泛的成功。尤其在访德期间,在为纪念法兰克福建城1200周年特别举行的4场音乐会上,他们演奏了巴赫、莫扎特、贝多芬、舒伯特、柏辽兹、瓦格纳、马勒、拉威尔和贝尔格的乐曲,其“出手之大”立即折服了德国观众,而他们也在人们的心目中成为一支在“音乐厅的灯光照耀下的新生乐团”,其光彩和魅力与之在MET的乐池里一样夺目!

《瓦格纳序曲与前奏曲集》和《瓦格纳管弦乐曲集》多为录制大师的歌剧和音乐剧中的选曲。MET交响乐团已完美地具备了华丽的弦乐、活泼的木管和惊人的铜管。在DGG4D高新技术的精心录制下,本片音响不但丰满,还很透明,有心的唱片收藏者应该留意曼哈顿中心这个录音地点。“女武神的骑行”可列为发烧器材的测验片段,你要是听不到“弦乐刮起的旋风”和惊雷般大鼓的话,也应该感到强力的铜管那股“无往而不穿”的威力。但不要以此就认定这是本片的主流,若再去听《特里斯坦与伊索尔德》或是《罗恩格林》,你就会马上联想到4年前的那张唱片,它们是那么地相似,甚至可以说是彻头彻尾的一样。如果有人能将这两张唱片一气听完,除非明天休息,否则你会上班迟到。

41.PHILIPS公司 434 109-2(1CD)

曲目:《女武神》之“女武神的骑行”
《诸神的黄昏》之“齐格弗里德的葬礼

进行曲”

《汤豪瑟》

① 入场进行曲

② 巡礼大合唱

③ “可爱的晚星”之歌

《纽伦堡的名歌手》

① 第三幕前奏曲

② “学徒们的舞蹈”以及“名歌手们的入场”音乐

③ 瓦尔特的“获奖之歌”音乐

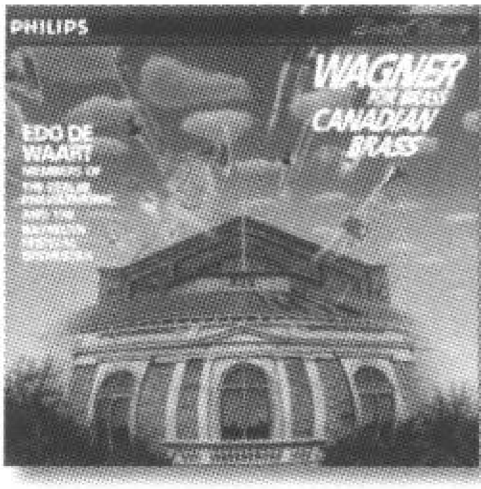
《罗恩格林》

① 第三幕前奏曲及“婚礼进行曲”

② “埃尔莎步入教堂”音乐

《韦森冬克的歌曲》之“梦乡”

《黎恩济》序曲



演奏：加拿大铜管乐队及柏林爱乐乐团，拜罗伊特节庆剧院交响乐团部分演奏家

指挥：伊多·德·沃特(Edo De Waart)

录音：1991年 10月于柏林的耶稣基督大教堂

简评：

除加拿大铜管乐队以外，指挥还聘请了柏林爱乐和拜罗伊特乐团的演奏家加盟，为录制本片提供了最高的保障。而乐曲改编者则又是被称为“老手”的亚瑟·弗拉肯波尔(Arthur Frachenpohl，由于他曾经将贝多芬的交响曲改编成15件铜管乐器的演奏版本而引人注目)。绝大多数瓦格纳最有代表性的歌剧音乐由他在这里以一种极为新颖的方式重新展现了出来。



录音现场

仅举一例，片中第一段“女武神的骑行”，原谱中弦乐组和木管的演奏完全由小号来代替，低音号用来演奏低音声部。在表情激烈的乐曲一开始，两只小号和一只低音号就在对位中交替地打起“漩”来，原本并不困难的弦乐和木管的装饰音现在只用两只小号来吹，没有炉火纯青的技法是根本办不到的。持续数小节后，引出了雄壮的“女武神”的动机。在

一片漂亮的铜管声中，这首“骑行”再次发威，音响色彩更具金属质感的凝重、雄浑和锐利，这真是一种绝佳的妙不可言的改编手法。

全队由 40 名艺术家组成，且个个技艺精湛，竖琴和打击乐手也表现出了最优异的演奏。全片定位清晰、准确，乐器质感逼真，动态惊人，并以演奏技术决胜于任何版本，甚至是芬内尔手下的伊斯特曼管乐团。这张绝对令人耳目一新的 CD 如您在唱片店里见到，建议您不要吝惜和犹豫。

42.MERCURY 公司 434　383－2（1CD）



曲目：（1）《漂泊的荷兰人》序曲
（2）《纽伦堡的名歌手》组曲
（3）《女武神》之“沃坦的告别以及魔火音乐”
（4）《黎恩济》序曲
（5）《诸神的黄昏》之“破晓及齐格弗里德走马赴莱茵”
（6）《齐格弗里德的牧歌》
（7）《特里斯坦与伊索尔德》第三幕前奏曲

演奏：底特律交响乐团
指挥：保罗·帕雷（Paul Paray）
录音：（（1）－（4））1960 年 2 月 20 日于底特律凯斯技术高中礼堂
（（5）－（7））1956 年 3 月 23 日于底特律交响音乐厅

简评：

这是一张足以让 MERCURY 鄙夷同行的立体声唱片！既使在 40 多年后的今天听来也要称叹录音的高超。第 5 至第 7 段的背景噪声令我们时刻想起它那久远的历史。

法籍指挥帕雷和底特律交响乐团合作最协调的时候灌录了本片，不禁让人再次感叹片中演奏的精彩！全片 78 分 36 秒，极为超值。



保罗·帕雷

43.SONY 公司 SMK 52650（1CD）

曲目:《齐格弗里德的牧歌》(原 13 件乐器演奏的版本,格伦·古尔德指挥多伦多交响乐团部分演奏家于 1982 年 7 月 27、29 日和 9 月 8 在多伦多的圣劳伦斯大厅录制)

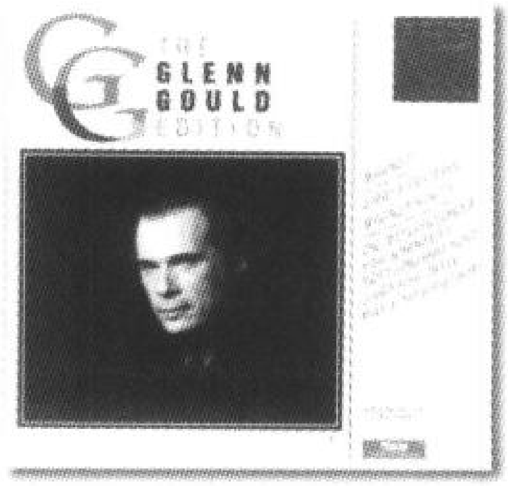
《纽伦堡的名歌手》前奏曲

《诸神的黄昏》之“破晓以及齐格弗里德走马赴莱茵”

《齐格弗里德的牧歌》

钢琴曲改编、独奏:格伦·古尔德(Glenn Gould)

录音:1973 年 2 月 3、4 日,5 月 14 日和 6 月 30 日于加拿大多伦多市的伊东大礼堂



简评:

当古尔德录完了(唱片上倒数的)三首钢琴曲后,他摇着脑袋说:“这不是真实的瓦格纳!”(笔者按,这倒是真实的古尔德!因为是他自己改编的)。

《纽伦堡的名歌手》最早就有汉斯·冯·比洛(1830－1894)的钢琴改编本,“莱茵之旅”则有他和弗兰茨·李斯特的改编本并存,《牧歌》则由于此录音的面世使古尔德成为它的最早的钢琴曲改编者。古尔德原先准备录制《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲和“伊索尔德的爱之死”,而后改为《纽伦堡的名歌手》和“莱茵之旅”,个中原因甚多。但有一点可以讲通,《纽伦堡的名歌手》中有着更多的和声、“莱茵之旅”则有着变化多端的速度,为了显示超群的技术,后二者显然比前二者来得潇洒……。



格伦·古尔德

古尔德说:“《齐格弗里德的牧歌》里更多的应该是牧歌,而不是齐格弗里德!”(精彩)。由于《牧歌》里面纵横的线条很多,所以古尔德分别弹奏以后再行缩混。正如他所说,英雄的齐格弗里德被

他还原成了真实的（瓦格纳和科茜玛的）男孩。在他营造的天地里，男孩天真地奔跑在开满鲜花的原野上，追逐着从身旁拂过的春风。

这种意境同样在（13件乐器演奏的、瓦格纳原始版本的）器乐曲的《牧歌》里出现，它较单钢琴而有着比“黑白”两色更加动人的“全色”。格伦·古尔德把他作为一个指挥的首演献给了他最后的录音！虽然他还计划着在1985年再录巴赫，可就在1982年即将结束的这个录音季的前三周，古尔德在9月27日蒙受了一次“打击”（中风），10月4日与世长辞，九天以后就是他55岁的生日！这个本不想发行的《牧歌》便成为了他最后的一张唱片。

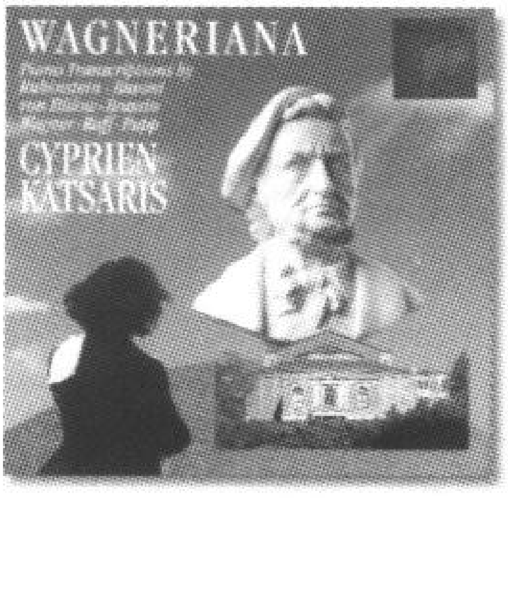
44.SONY公司 SK 58973（1CD）

曲目：改编自瓦格纳歌剧音乐的钢琴曲
演奏：奇普里安·卡萨里斯（Cyprien Katsaris）
录音：1994年2月1日至7日于德国汉堡州汉堡市的弗雷德里赫·埃尔伯特大厅

简评：

瓦格纳本人不是一位出色的钢琴演奏家，但他却在1840年为出版商施莱辛格改编过“钢琴·多尼采蒂”和“钢琴·哈列维”，这在当时非常时髦的作法却被后来的浪漫派搞到了不可思议的地步。

在所有李斯特改编的管弦乐的钢琴独奏曲中，瓦格纳占了14首，从《漂泊的荷兰人》到《帕西法尔》均有涉及。他的学生，波兰钢琴家卡尔·陶西格（Carl Tausig，1841－1871）也曾改编过瓦格纳的音乐。此外，汉斯·冯·比洛、J·拉夫（1822－1882）、L·布拉辛



（1840－1884）、海恩里希·鲁普（1838－1917）、莫里茨·莫斯科夫斯基（1854－1925）、卡尔·克林德伍茨（1830－1916）、约瑟夫·鲁宾斯坦（1847－1884）和约瑟夫·霍夫曼（1876－1957）等许多作曲家或钢琴家均对瓦格纳的音乐作过改编。据不完全统计，到19世纪末，已被正式出版的瓦格纳钢琴改编曲谱已达百余种且花样甚多，例如《纽伦堡的名歌手》前奏曲就有二手、四手、六手、八手和十二手等等，从最简单

到最复杂的钢琴改编版本约60多种。这样算来，它比同时期被改编得也很多的柏辽兹不知要多多少！当然，这里还包括瓦格纳本人亲自为自己改编的钢琴曲，而瓦格纳的初衷实在是为了在"钢琴沙龙"里也来推销他的"大型"作品。

如果说瓦格纳从古老的神话传说情节(或称"情结")中寻到了最为丰富的管弦乐器的色彩，那么以李斯特为代表的众多浪漫主义钢琴家们则又在瓦格纳的管弦乐色彩中寻到了钢琴的最为广泛而又丰富的色彩！二者对比来看，效果自然是后不如前。但论技术，则后者要远胜于前者！甚至于你的手指短点儿都不能弹奏李斯特谱子上的十度，更何况是别的。话虽如此，但我们也要承认这在当时曾在音乐厅或钢琴音乐会上产生过很大影响的演奏方式为钢琴艺术的发展开创了一片广阔的天地。


奇普里安·卡萨里斯

聆听奇普里安·卡萨里斯是从他在TELDEC录制的贝多芬"九大"开始的，这套李斯特改编的钢琴版"九大"至今在唱片目录上仅此一套，由此，卡萨里斯也就备受世人瞩目。本片选录：《汤豪瑟》2首，均为瓦格纳改编；《女武神》4首，鲁宾斯坦、鲁普、布拉辛改编；《诸神的黄昏》之"齐格弗里德的葬礼进行曲"，布索尼(1866－1924)改编；《纽伦堡的名歌手》2首，拉夫改编；《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲，瓦格纳和比洛共同改编。片长近74分钟。

诚然，一台钢琴无法与一支管弦乐队来较量音色上的变化以及复杂的和声，但在黑白键上的努力营造则更见功夫。对于耳熟能详的上述曲目，《女武神》在一台钢琴上应该作何解释呢？《特里斯坦与伊索尔德》又会怎样呢?不亲自洗耳恭听本片，您是永远不会知道的。



45.MERCURY 公司 434 322－2(1CD)

曲目:《罗恩格林》第三幕前奏曲及"婚礼进

行曲"

（音乐改编：弗兰克·文特波特姆）

《罗因格林》之"埃尔莎步入教堂"音乐

（音乐改编：路希恩·凯列特）

《莱茵的黄金》之"诸神进入沃尔哈拉城堡"

（音乐改编：丹·高德福雷）

演奏：伊斯特曼管乐团

指挥：弗雷德里克·芬内尔（Frederick Fennell）

录音：1959年10月23、24日于纽约罗彻斯特的伊斯特曼音乐学校的伊斯特曼剧场

简评：

本片就是美国TAS发烧杂志极为推崇的MERCURY名盘"管乐瓦格纳"，由芬内尔指挥伊斯特曼管乐团于1959年录制。PHILIPS重新发行的MERCURY唱片均选用了原版录音母带来制作CD，这就保证了音质尽可能地保持了录音的原貌。但就理论上说，CD唱片总不能如原版LP的效果，虽一般人无条件进行这样的比较，但也能接受这一个事实，唯愿唱片公司能在重制CD时尽心，使这些近40年前的录音能尽善尽美地流传下来。

因为管乐曲在瓦格纳的作品中占有相当大的份量，所以使得用管乐团演奏瓦格纳音乐也成为了一种可能。片中选录的《罗恩格林》片段，正是瓦格纳在《汤豪瑟》以后，为《罗恩格林》增强戏剧因素而扩大了铜管乐器使用的段落。在《罗恩格林》中我们不仅能欣赏到织体丰富、光彩照人的弦乐，同时那惊人的铜管和温柔的木管音乐也使我们激动。第三幕的前奏曲及"婚礼进行曲"现在纯用管乐团来演奏则增加了难度，而在《莱茵的黄金》则要更见铜管的力度和光辉的音色。瓦格纳当年在拜罗伊特节庆剧院设置了一支庞大的乐团以取得最为完美的音响，它包括64件弦乐器、16件木管（4件1组共4组）、17件铜管（也分为4组）、各式打击乐器以及6台竖琴，这种乐团配置足以表现任何声音。而为本片录音的伊斯特曼管乐团仅有43名乐手，但相信您听完本片后定能赞叹不已。一是演奏得气魄宏大、惊天动地。二是音效极为出色（如有条件能开大音量来听的话更好）。



弗雷德里克·芬内尔

伊斯特曼管乐团由伊斯特曼音乐学校教授、指挥家芬内尔于1952年在罗彻斯特创建,乐团成员均为学校学生。他们为MERCURY录制的大量唱片均得到过"音效"和"演绎"评论方面的称赞。



46.(意大利) MEMORIES公司 HR 4161/63 (3CDs)

曲目:《纽伦堡的名歌手》前奏曲(1953年2月7日)

《罗恩格林》前奏曲(1951年12月29日)
《汤豪瑟》序曲(1948年12月4日)
《黎恩济》序曲(1938年12月3日)
《浮士德序曲》(1946年10月27日)
《漂泊的荷兰人》序曲(1946年3月31日)
《纽伦堡的名歌手》第三幕前奏曲(1951年11月24日)
《罗恩格林》第三幕前奏曲(1953年3月7日)
《女武神》之"女武神的骑行"(1953年3月7日)
《齐格弗里德》之"森林在窃窃低语"(1951年12月29日)
《诸神的黄昏》之"齐格弗里德之死以及葬礼进行曲"(1953年3月7日)
《齐格弗里德的牧歌》(1953年3月7日)
《汤豪瑟》第三幕前奏曲(1953年11月29日)
《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲以及"伊索尔德的爱之死"(1953年3月7日)
《汤豪瑟》之"又一次环视这高贵的歌的殿堂",选自第二幕。女高音:海伦·特劳贝尔 Helen Traubel(1941年2月22日)
《女武神》第一幕第三场。女高音:海伦·特劳贝尔;男高音:劳利茨·麦尔乔尔(Lauritz Melchior 1941年2月22日)
《诸神的黄昏》第一幕选段及"齐格弗里德走马赴莱茵"。女高音:特劳贝尔;男高音:麦尔乔尔(1941年2月22日)
《诸神的黄昏》终场选段。女高音:特劳贝尔(1941年2月22日)

演奏:NBC交响乐团
指挥:阿尔图罗·托斯卡尼尼(Arturo Toscanini)
录音:纽约,现场录音,单声道

简评:

从 1938 年到 1953 年间，正值托斯卡尼尼在美国领导 NBC 交响乐团取得令人瞩目的辉煌时刻。二战期间的托斯卡尼尼既是一位全才型的指挥大师，同时又是全世界反法西斯的一位精神领袖。他以一位艺术家所特有的不畏强权的精神，旗帜鲜明地与希特勒和墨索里尼展开了斗争，而他的武器就是手中那根指挥棒和这支 NBC 交响乐团。他是全世界正直的人们的典范和人间正义的象征。在米兰解放一周年之际，这位大师重返祖国举行音乐会，得到了意大利人民最为崇高的礼遇。

在美期间，托斯卡尼尼主要指挥 NBC 交响乐团为美国全国广播公司录制音乐节目。演出地点集中于纽约 NBC 8－H 录音室和卡内基音乐厅，但全部的录音均为单声道。从音乐演绎来看，托斯卡尼尼曾经指挥了极为广泛的曲目，包括交响曲、协奏曲和歌剧。这三张一套的录音则是集其演奏瓦格纳作品之大成。

托斯卡尼尼曾于 1930 和 1931 年前往拜罗伊特音乐节指挥演出，但在希特勒上台以后，他就再也没有去过那里，可是对于瓦格纳作品的演奏却始终伴随着他。当德国军队欣赏着《女武神》或《诸神的黄昏》进攻欧洲的时候，托斯卡尼尼同时也在美国奏响了瓦格纳的音符！这段特殊的时期，在托斯卡尼尼的演奏中充满了异常坚毅和迅猛的情绪，似乎要以它来表明自己鲜明的政治立场和对法西斯的仇恨。

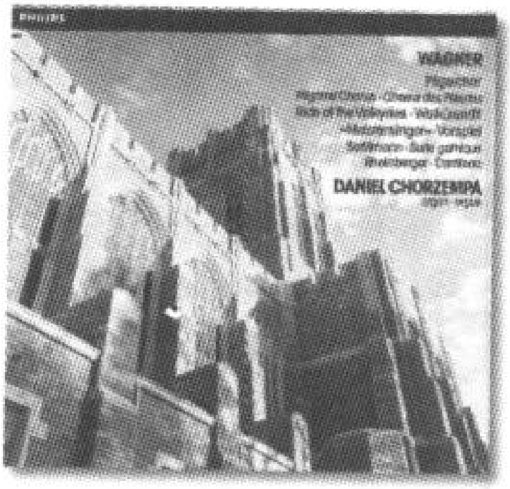
虽然瓦格纳的作品中有着千变万化的特色，但此时在托斯卡尼尼的手中无不被演化为激情与力量的涌动，像《纽伦堡的名歌手》、《罗恩格林》、《牧歌》或是《汤豪瑟》。这样的处理有时是极其适合瓦格纳的。



劳利茨・麦尔乔尔

录音的古旧无法掩盖这三张文献的光芒，它较为系统地记载着托斯卡尼尼对瓦格纳作品再创作的风格和感受。听这一时期托斯卡尼尼的录音你永远感觉不到沉闷和晦涩，相反你只能感觉到他的力量。乐队的演奏全力以赴气势宏大，极具能量，在坚定的音乐行进中毫不拖泥带水。伟大的瓦格纳歌唱家麦尔乔尔与特劳贝尔的演唱近乎完美，在托斯卡尼尼的启发下有着最为炽烈的情感渲泄。现场的观众每当曲终都报以热烈的掌声，这是对这些音乐大师以及托斯卡尼尼本人最诚挚的爱戴！

47. PHILIPS 公司 416 159－1（1LP）



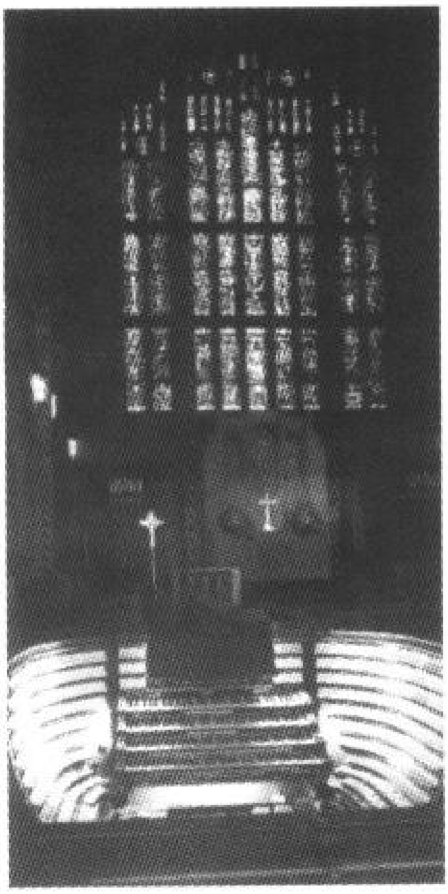
曲目:《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《女武神》之“女武神的骑行”
《汤豪瑟》之“巡礼大合唱”
改编：埃德温·H. 雷马利（Edwin H. Lemare1865－1934）
管风琴演奏：丹尼尔·阔赞帕（Daniel Chorzempa）
录音:1984 年 10 月录于美国西点军校的军校学员小教堂

简评：

在英、美各国城市的公共娱乐场所和音乐厅里建置管风琴大约始于 1860 年，但它们与教堂里的管风琴有着很大的区别，它们有着更大的体积、多彩的音色和极强的动感范围。19 世纪末，法国最主要的管风琴作曲家，例如 C.M. 维多尔、C. 弗兰克、L. 威尔内等，都曾写过许多管风琴曲。在他们身后的几十年里，又有诸多乐于此道者将他们的这些管风琴曲在不断改进的管风琴技术和结构的基础上扩大了更多的表现力。用把原来的管风琴曲改编成管弦乐曲的形式，并在改进后的管风琴上演奏，这倒不是他们可爱的天真，而是因为这时的管风琴已经能够产生像一支交响乐团那样的色彩了，甚至还可以模仿出打击乐与人声。

这种使人喜闻乐见的演奏在当时很快就受到了欢迎，同时为了能在音乐厅里演奏更多的曲目，演奏者们着手改编了许多作曲家的乐曲，但到最后也只剩下了一些最受欢迎的改编曲尚在演奏，比如苏佩的“序曲”和瓦格纳的“戏剧音乐”。E.H. 雷马利（1865－1934）就曾成功地改编了几首瓦格纳的“序曲”、“前奏曲”和场景音乐，而他本人也是一位优秀的管风琴演奏家。在他离开祖国英格兰前往美国作为一名“公共娱乐使者”在 4 个主要城市里继续演奏他的管风琴时，这件宠大的乐器已被美国人叫作了 King of Instruments——乐器之王。

纽约的西点军校在 1910 年的时候，军校学员的“小教堂”里由资助者贡献了一台管风琴，一年以后即告落成。从最初的三层键盘和 2400 只音管开始，经过高手们为其多次的“升级”之后，现在这台西点军校里的管风琴已拥有了由能够发出 238 种声音、286 排共计 18041 只音管所组成的一个蔚为可观的庞然大物，其结构之复



"西点"管风琴

杂、音管之珍贵（从各国收集来的老式音管）以及音色之广泛，使其成为了纽约市的一处名胜。

"西点管风琴"的设计尽善尽美、一应俱全。单就模仿各类乐器所设置的"闭奏器"Stopper（用于封闭不被启用的乐器种类的声道而设置的机关）能够产生的不同乐器的种类而言，就包括簧管、大管、法国号、英国管、小号、巴赛特单簧管、弦乐、打击乐等等。在通过4层键盘设定了单种或多重乐器组合的音栓Stops以后，由拉栓带动滑杆牵动丝杆和空气调节阀把来自风道的气流顶入风箱流向风槽开启特制音栓吹动金属簧片导入共鸣管加压扩大后冲入风道奔出音管而发声；同时首层伴奏键控制合奏音管、二层主奏键盘控制独奏音管、三层"上部"键盘控制上部音管，四层增音键控制70排的合奏音管；脚下本、升、降音以及音量调节踏板（以钢琴黑白键形式设计）与四层键盘连动也可共同控制四组音管；电动送风装置和手动送风装置并行，由电压表和手控增压指示器各自显示；两组人声（合唱和女高音）音栓单独推动22排的持续音管发声；另外，它自身还有自动调音、校音装置。其外部巨大的多座"音管塔"则与仿15世纪的哥特式教堂顶部结构成浑然一体。

在西点军校和美国国防部的通力协作之下，PHILIPS以全数码方式为这台管风琴录制了三首瓦格纳的管风琴改编曲。这张伟大的唱片自发行以来亦可谓石破天惊！"管风瓦格纳"最为强劲的音效使录于威斯敏斯特大教堂管风琴的许多唱片已为之汗颜；排山倒海般的《纽伦堡的名歌手》前奏曲假令十手联弹的钢琴大合奏听来也像是小河流水啦！

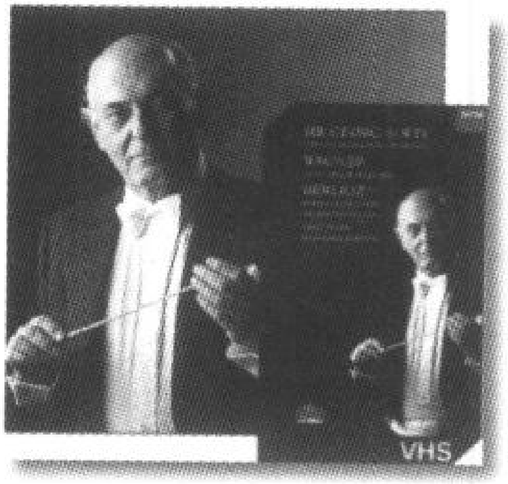
毫不夸张地讲，每每听之您必须小心翼翼，只怕那已咳嗽多年的一套"土炮"就此报销，因为我们在这里谈的是原版LP胶木唱片。

48.DECCA公司 071 201－1（1LD/NTSC激光唱盘）

曲目：《漂泊的荷兰人》序曲

《汤豪瑟》序曲（德累斯顿版本）

《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲及“伊索尔德的爱之死”
演奏:芝加哥交响乐团
指挥:乔治·索尔蒂爵士
录像:1976年于芝加哥交响音乐厅现场
电视导演:亨弗瑞·波顿
制作人:马克斯·威尔柯克斯



简评:

乔治·索尔蒂爵士于1969年至1991年担任芝加哥交响乐团音乐指导和常任指挥，作为一名叱咤国际乐坛的风云人物，他在1972年受到了英国皇室的册封。对于索尔蒂爵士的瓦格纳唱片想必大家已攒了不少，但你想知道他是怎样在音乐厅里面指挥瓦格纳的吗?你想看看乐团是如何演奏瓦格纳的吗?那你就得花点功夫儿去找找这张LD视盘了。



乔治·索尔蒂爵士

高大、魁梧的身量、可爱的歇顶、习惯性的“小动作”和“搬山”一样的发力，一曲连一曲，等A面放完了，你可能会头脑一片空白，光看索尔蒂而忘了听听音乐怎样，单只觉得声音是好极了，除此之外，好像没有什么特别的事情发生过。如果你要有这种感觉，那就得接受我的建议——再看一遍!

索尔蒂首次指挥瓦格纳的歌剧演出，是于1949年至1950年音乐季在慕尼黑歌剧院上演的《汤豪瑟》。在这以后，索尔蒂便有了许多令人瞩目的瓦格纳歌剧的上演佳绩，如1956年在芝加哥抒情剧院的《女武神》、1960年在大都会的《汤豪瑟》。在他任职伦敦科文特花园皇家歌剧院音乐指导期间(1961－1971)，索尔蒂指挥了庞大的《尼伯龙根的指环》的盛大公演，在当时引起了极大的轰动。这其间，索尔蒂为DECCA公司录制的《指环》全剧立体声唱片又是人们广泛传播的一段传奇故事。1983年夏季，索尔蒂爵士登台拜罗伊特节庆剧院指挥了《尼伯龙根的指环》。在随后的十余年当中，索尔蒂爵士最终成为了瓦格纳指挥艺术中的核心人物，而他身后的辉煌也将令后人无法企及。

49. DGG 公司《大师原版系列》449 725－2（1CD）



曲目：《齐格弗里德的牧歌》
演奏：柏林爱乐乐团
指挥：赫伯特·冯·卡拉扬
录音：1977 年 2 月录制于柏林爱乐交响音乐厅

简评：

这首乐曲的原名叫作"特里布申牧歌，加上'菲迪'鸟鸣般的歌声和桔红色的日出，作为一曲祝贺生日的交响乐献给他的科茜玛和她的理查德，1870 年"，其中的"菲迪"就是指他们的儿子齐格弗里德·瓦格纳，而曲子最后定名为《齐格弗里德的牧歌》。特里布申是他们在瑞士卢塞恩湖畔的别墅，齐格弗里德就是在这里出生的（1869 年 6 月 6 日）。

卡拉扬录制此曲时动用的是庞大的柏林爱乐乐团，由于乐团异乎寻常的轻盈反而使我们不觉得它有什么"理论上"的不妥，也就是在音乐逐渐加强而当我们听到那浓浓厚厚的弦乐时，才觉得用这样大编制的乐队似乎有些夸张。全曲的演奏尽善尽美（排除上面的因素），是一款无懈可击的录音。DGG 的大师原版系列从原版 LP 上翻录的 CD，音响效果确不同以往，再加上精良的包装和类似 LP 的 CD 表面图案，真令人爱不释手。

50. DECCA 公司 071 253－1（1LD/NTSC 激光视盘）



片名：《金色的"指环"》
出品：BBC 于 1965 年拍摄的黑白纪录片，单声道
导演：亨弗瑞·波顿（Humphrey Burton）

简评：

英国 BBC1965 年拍摄的这部纪录片历史性地再现了当年约翰·卡尔肖、乔治·索尔蒂、伯尔吉特·尼尔森、沃尔夫冈·温德加森、高特洛

勃·弗里克以及维也纳爱乐乐团的演奏家们在维也纳的索菲大厅录制《诸神的黄昏》时的前前后后和其间许多令人兴奋的过程……

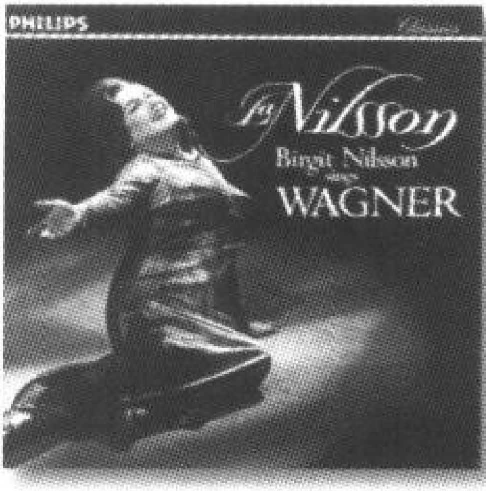
风尘仆仆的索尔蒂走下飞机，卡尔肖热情地迎了上去，寒暄之后便一起驱车前往录音地点。索尔蒂看上去十分年轻精干，丝毫不像一位50多岁的人，而卡尔肖则长得一张很有意思的脸。录音师趴在地板上整理着接线和插头，技术人员则在布置着麦克风，一切都显得有条不紊，但每张脸看来都不是很轻松。入夜，尼尔森女士身着裘皮走下飞机，卡尔肖亲自来迎并接上汽车。录音现场，维也纳爱乐坐得满满当当，乐队后方搭起了高台，麦克风摆满了各个地方，好一派大干一番的架式！索尔蒂衣着随意，手持指挥棒，站在乐团前方正在带领排练。你绝想不到索尔蒂竟然会使出这么大的力量、作出这么大的指挥动作，由于他随意的衣着，他的肚皮在他每每发力“划弧”的时候总能露出来。一匹雄壮的白马浑身披挂被马夫从街上领进了大厅，拾级而上，进入了录音室，正在台上演唱的尼尔森女士被这一突如奇来的战马吓了一惊，她本能地捂着跳动的胸口，但却发出了会心的笑。翻着厚厚的《诸神的黄昏》的总谱，索尔蒂谈到他在处理某些段落和动机时的想法。卡尔肖和高登·帕雷坐在主控室里，每人手边一本总谱，逐行边看边监听着乐队和歌手，并随时叫通指挥台上的电话与索尔蒂核对某些乐谱上的个别音符，如有音准问题或是别的什么再小的问题都将会重录。两位手执长筒号角的年轻人被带到另一个房间去录制“哈根的号角”。录音大厅里弗里克正在圆睁双目、鼓足气力地“召唤着他的臣民”(第二幕“哈根召唤部卒”场景)。虽然是单声道的电影伴音，可那大大的气势仍然使人怦然心动！尼尔森女士撑圆了小嘴，她那银铃般的歌声穿过厚厚的乐队“音墙”，显然被满意地送进了索尔蒂的双耳(请注意，二人相隔的目测距离将近20多米，中间还坐着庞大的维也纳爱乐，而此时的唱段又是最为高潮和最大音乐强度的“布伦希尔德的祭祀”终场)。表面看来一切都轻松顺利地完成了，卡尔肖请大家坐在监听室里喝着咖啡复听录音。

艺术家们都有自己成功后的潇洒，然而他们受的“苦罪”你是想像不到的。

51.PHILIPS 公司 454 312－2 (2CDs)

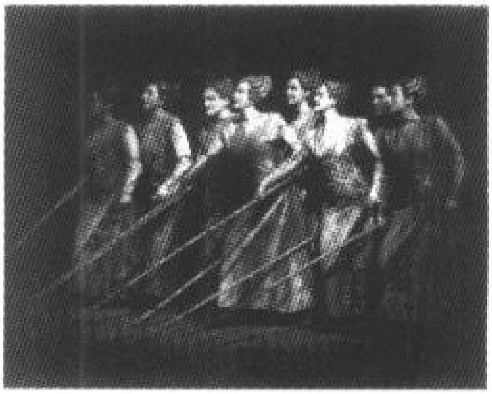
片名:《尼尔森演唱瓦格纳》

录音时间:1966、1969、1972、1973、1974 年



简评：

伯尔吉特·尼尔森（1918—　）这位承前启后的女高音歌唱家用她那结实的身躯撑起瓦格纳的女高音声乐天地。从首次在斯德哥尔摩皇家歌剧院登台演唱（1946－1951）以来，在演唱了一系列德、奥女高音角色之后，尼尔森开始以她特有的Ringing Voice般的歌喉演唱了森塔、维纳斯以及齐格琳德，而1949年她演唱的布伦希尔德（虽只是《齐格弗里德》里戏份不多的布伦希尔德）使她走向了国际歌剧大舞台——维也纳、柏林、纽约、伦敦、米兰、巴黎等众多著名的歌剧院。1953年至1954年，尼尔森首次在维也纳国家歌剧院的歌剧季里演唱了埃尔莎和齐格琳德，与此同时，尼尔森终于在1954年的拜罗伊特音乐节上首次登台演唱了《罗恩格林》，她扮演的埃尔莎使她的拜罗伊特首演取得了重大的成功。截止1969年，尼尔森几乎年年在音乐节上造成轰动，据不完全统计，她在拜罗伊特节庆剧院的演出已超过50场。其中《尼伯龙根的指环》（伯姆·1967年）、《特里斯坦与伊索尔德》（伯姆·1966年）、《罗恩格林》（约胡姆·1954）和《女武神》（卡



尼尔森（左3）在《女武神》中



拜罗伊特的“布伦希尔德”



拜罗伊特的“伊索尔德”

拉扬·大都会歌剧院·1969）的唱片录音现已成为她那辉煌的演唱生涯的一个个真实的写照！

为纪念尼尔森从艺50周年，飞利浦以双张套装发行了《尼尔森演唱瓦格纳》的特辑，片中收录了她最为激动人心的演唱，其中有拜罗伊特音乐节的布伦希尔德和伊索尔德，还有与布里奥特（齐格蒙德）在录音室录制的《女武神》以及《韦森冬克夫人的五首歌曲》在此我们能够听到和理解到尼尔森那为人所熟知和称道的极富动力性和激越风格的另一面。

瓦格纳角色的成功丝毫不影响尼尔森在其他女高音角色上的成就，她的阿伊达、托斯卡、麦克白夫人、明尼（《西部女郎》，普契尼），以及莎乐美，甚至包括莉萨（《黑桃皇后》，柴可夫斯基）都是她歌唱艺术的有机构成，但欣赏她的瓦格纳声乐艺术则本片最为集中。

52.EMI公司 CDC 5 55047 2（1CD）

曲目：理查德·瓦格纳谱曲的六首法语歌曲

（1）迷娘曲（小妞），隆萨（Ronsard）作词

（2）一切都是幻影，勒布尔（Reboul）作词

（3）两名投弹手，罗佛（Loeve）在魏玛作词

（4）梅菲斯特菲勒斯之歌，歌德（Goethe）作词（选自《浮士德》）：

①从前有位国王

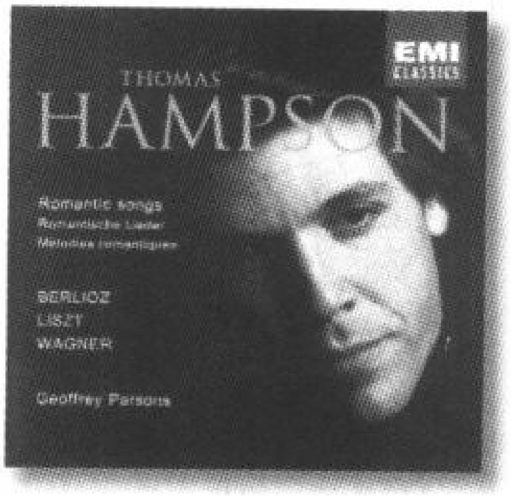
②你能把我怎么样

（5）圣诞树，朔尔林（Scheurlin）作词

演唱：托马斯·汉普森（Thomas Hampson）

钢琴伴奏：焦弗瑞·帕森斯（Geoffrey Parsons）

录音：1993年2月、3月于伦敦的亨利伍德大厅



简评：

本片名为《柏辽兹、李斯特、瓦格纳的浪漫歌曲集》，由托马斯·汉普森用法语演唱了这三位浪漫主义“战将”的总共22首鲜为人知的早期浪漫歌曲，这些冷僻的曲目虽不重要但又不可多得，EMI将之录制发行说明其匠心独具。

这三位大师的交往和对当时乐界产生的影响非千把文字所能说清，

且乐史早有定论，读者们自然也会了解，这里只想说说"歌曲"Lieder。

"歌曲"是一个有独唱的短曲，通常有伴奏，依诗歌（唱词）的立意而大致可分为"民谣"、"艺术歌曲"和"现代歌曲"三种。"艺术歌曲"始自 19 世纪的德国，（最具成就者当属舒伯特），其形式较为自由，以适合歌词的要求为主的谱曲原则，多用两段式写作。由于唱歌是音乐活动中最自然和有效的手段，所以歌曲的世界可说是无穷无尽。创作了 600 多首的"歌曲之王"舒伯特将歌曲艺术升华为一门重要的音乐类型，他的创作灵感和水平极高，形式也很完整，像伟大的经典歌曲，如《美丽的磨坊女》、《冬之旅》、《流浪者》、《鳟鱼》等等，均是他最高成就的代表，至今仍被广泛地演唱和录音。瓦格纳创作的歌曲不多，除《韦森冬克夫人的五首歌曲》较为知名以外，1839 年谱写的这 6 首法语歌曲极少被演唱。

听这 6 首"艺术歌曲"你丝毫想像不到在拜罗伊特被世人朝拜的瓦格纳和写过《女武神》的瓦格纳。在巴黎的这段时光，正是他贫困潦倒的日子。本来满怀希望准备在当时的"艺术之都"谋求自己歌剧的上演和结交更广泛的朋友，但这一切均化为泡影。出于对艺术的真爱和与妻子明娜的生活所需，瓦格纳一边干些"小活"，一边继续着他的创作——六首法文歌曲、《浮士德序曲》、《黎恩济》和《漂泊的荷兰人》。随着对巴黎最终的绝望，瓦格纳和妻子 1842 年 4 月终于踏上了回国的归途。就像他在 C.M.von 韦伯的墓前所说过的祭言："英国公平地对待你，法国崇拜你，但只有德国爱你；你是她的骨肉，是她生命中的一日，是她血流中温暖的一滴，是她心中的一块肉……"。而同样的感受也在瓦格纳的心底升起。还是她祖国的人民最最爱他，爱他的音乐、爱他的歌剧，他们对他的爱是真心的、永远的。随着 10 月 20 日《黎恩济》在德累斯顿首演的巨大成功，瓦格纳这段灰暗的"巴黎之行"才以此得到了些许的慰藉。但仍然无法抹掉的就是这六首歌曲里那时隐时现的痛苦和感伤。无论如何，那些音符准确地记下了这段他最为苍凉且无可奈何的经历。

本片唱、奏、录均属一流。让我们透过歌声也来分担一份当年瓦格纳的痛苦吧！

53.DGG 公司 439 865－2（1CD，4D 录制）

曲目：《韦森冬克夫人的五首歌曲》
《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲及"伊索尔德的爱之死"
作词：玛蒂尔德·韦森冬克（Mathilde Wesendonck）
作曲：理查德·瓦格纳

演唱：雪莉·丝达德(Cheryl Studer)
演奏：德累斯顿国家交响乐团
指挥：朱塞佩·西诺波里
录音：1993年6月录于德累斯顿的卢卡斯大教堂



简评：

明娜·普拉娜、玛蒂尔德·韦森冬克、科茜玛·李斯特是瓦格纳的一生中最重要的三位女性，明娜与他苦难同当、韦森冬克夫人是他激情和灵感的源泉，而科茜玛是他事业的忠诚捍卫者和继承者。



科茜玛·李斯特画像

在瑞士流亡期间的1853年，瓦格纳在苏黎士成功地举办了几场作品音乐会，他那独特的（现代的）指挥艺术和音乐在社交方面引起了人们的赞赏和推崇，此前他遇到了奥托·韦森冬克和妻子玛蒂尔德·韦森冬克。夫人端庄贤淑、款款动人的气质和高度的艺术鉴赏才华使明娜相形见拙，这一切使得瓦格纳不可抑制地发生了最为冲动的渴望。奥托先生是位大度的君子，他佩服瓦格纳的才能，更理解比自己小14岁的妻子，这一切仿佛是上帝的安排。夫人因对瓦格纳艺术的崇拜亦对他本人日久生情，而瓦格纳自身强大的性格魅力和一位成熟男人的气质令她更加激动。奥托先生为瓦格纳和明娜在苏黎士安置了一处住所，资助他的音乐会，聆听他的诗歌，一切仿佛是那么的平静。就在这种情形下，瓦格纳创作了伟大的《特里斯坦与伊索尔德》（这部激发起无数人内心情爱响应的杰作可作为二人这段“平静”相处阶段的注解）。同时他也赞赏夫人



韦森冬克夫人
(1828～1902)画像



提香的《圣母升天图》

诗歌的才华，在写作《特里斯坦与伊索尔德》的同时为她这五首诗歌谱成了《韦森冬克的五首歌曲》。很有修养的韦森冬克夫人在丈夫豁达的情怀里终于平息了这场内心的"风波"，她与丈夫回到威尼斯并为他生了一个孩子。1860年7月，瓦格纳得悉对他的禁令已经解除，激动之余，在阔别祖国12年之际他又重新渡过莱茵河回到了德国。但由于经济情况的窘迫，他已对艺术创作感到了心灰意冷。一年以后，他突然接到来自威尼斯的一封信，是奥托夫妇的邀请。几经舟车劳顿，瓦格纳终于再次见到了恩恩爱爱的奥托和韦森冬克夫妇，他知道他只是他们想真正帮助的一位朋友，他可能被这种真正的友情所感动了。奥托领他来到了艺术馆，当瓦格纳一眼看见15世纪威尼斯画派绘画大师提香的《圣母升天图》时，他的艺术本能被这幅气势磅礴的杰作不可思议地激活了。在奥托和韦森冬克夫人的鼓动下，瓦格纳重燃斗志，重新继续创作并完成了那部伟大的巨作——《纽伦堡的名歌手》！

透过这段历史，我们在欣赏本片《五首歌曲》和"伊索尔德的爱之死"的时候就会有了一个大致的"标准"。

54. PHILIPS公司 412 655－2(1CD)

曲目：《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲及"伊索尔德的爱之死"

《韦森冬克夫人的五首歌曲》

演唱：杰茜·诺尔曼(Jessye Norman)

演奏：伦敦交响乐团

指挥：科林·戴维斯爵士

录音：1975年2月于伦敦



简评：

当今最伟大的美国黑人女高音歌唱家杰茜·诺尔曼1945年9月15日生于佐治亚州的奥古斯特市，1969年因在柏林德意志国家歌剧院成功地演唱了《汤豪瑟》里的伊莉莎白而崛起于国际乐坛，当时的剧院

指挥就是洛林·马泽尔。如今的杰茜·诺尔曼已成为了享誉世界的歌唱家，她那宏伟的身躯和富于男性魅力的宽厚歌喉已为我国众多的声乐爱好者所熟知。她录制的唱片、音乐会的演唱实况以及歌剧录像已广为流传并受到乐迷们的喜爱，她那深厚的艺术功力和随处闪烁的激情火花无不使人兴奋和颤抖，她那声如洪钟的超量级的嗓音既圆润又有磁性，高、中、低腔均有最完美的表现且游刃有余。她的剧目也十分广泛，以古典到现代，从浪漫派到现实主义，从歌剧到艺术歌曲，从圣诞歌曲到黑人灵歌，均显示着她那高深的艺术修养和对声乐艺术作出的巨大贡献！

诺尔曼正式录制的瓦格纳的歌剧有《罗恩格林》(DECCA，索尔蒂爵士指挥，扮演埃尔莎)、《帕西法尔》(DGG，列文指挥，扮演孔德里)以及《女武神》(DGG 发行的唱片和激光视盘，列文指挥大都会歌剧院)中的齐格琳德，虽然不多，但却绝对可列入同类角色中最最激赏之列，你将可以听到和看到这位伟大的艺术家是如何演唱瓦格纳的。

本片曾荣获法兰西唱片大奖(1975)和法兰西艺术学院颁发的唱片大奖(1976)。《五首歌曲》使用费利克斯·莫托编写的管弦曲伴奏。从片中音乐的演奏来看，可以肯定地说，这是英国乐团演奏得最出色的瓦格纳音乐。科林·戴维斯爵士的的指挥深沉、典雅，没有太多的学术性的处理，听来使人感到亲切。杰茜·诺尔曼的演唱自不必说，你也不要希望能找出她有什么“应付”的举动，因为她对每次歌唱都是极为认真地全力以赴！唱片的音效特棒！

55. CBS 公司 CD 38931 (1CD)



片名：《彼特·霍夫曼(Peter Hofmann)演唱瓦格纳》
伴奏：斯图加特广播交响乐团
指挥：伊万·费舍尔(Ivan Fischer)

简评：

伊万·费舍尔 1951 年生于匈牙利的一个音乐世家。1965 年至 1970 年在布达佩斯的巴托克音乐学院学习大提琴和作曲，后进入维也纳音乐学院深造，1974 年师从汉斯·斯瓦洛夫斯基教授学习指挥艺术 。

1975 年费舍尔正式走上指挥台，从米兰、佛罗伦萨、布达佩斯到维也纳，在音乐会上指挥交响曲和协奏曲，并逐渐以巴托克的出色演绎受到了瞩目。1976 年他在英国鲁珀特基金会举行的青年指挥家比赛中一举夺得了冠军，并在其后与众多的英国乐团开始合作。1980 年，当阿巴多率领伦敦交响乐团在英国本土巡回演出时，费舍尔曾代替临时生病的阿巴多成功地指挥了当晚的音乐会，作为“当晚的明星”，他随后与该乐团签定了演出合约。1982 年费舍尔在布达佩斯歌剧院指挥《唐・乔凡尼》时，观众中慕尼黑晚报的艺术编辑赫尔穆特・李斯基被他那卓越的才能和对歌剧出色的指挥所感染，随即费舍尔在他的协助下又在德国渡过了很长一段时间的艺术生涯。1983 年 10 月，当伊万・费舍尔积极筹备首次访美的演出之前，与斯图加特广播交响乐团为彼特・霍夫曼录下了这张专辑。片中，他对于瓦格纳歌剧的指挥艺术同样散发着光彩！

1944 年成立的斯图加特广播交响乐团属德国最为优秀的广播乐团之一，其客座指挥均是名贯一时的大家，许多作曲家也都为其题献作品并亲自指挥过乐团首演。1983 年 9 月由内维尔・马利纳出任主管兼指挥。乐团以演奏德、奥作品最为出色。

天生一副运动员的体质、喜爱踢足球但又更爱歌剧的彼特・霍夫曼是当今伟大的瓦格纳男高音歌唱家。霍夫曼 1944 年 8 月 22 日生于波西米亚的马林巴德，幼时由于战乱举家迁往达姆施塔特（原德意志联邦共和国），并在那里的乔治・布赫纳学校上学。上高中时（1960－1963 年间）他曾是学校摇滚乐队的主音歌手。他有狐狸般的灵活和奔跑速度，曾两度夺得在黑森举行的青年田径比赛的百米短跑冠军，其中最好成绩为 10.6 秒（这是专业田径运动员的成绩），但他更热爱瓦格纳的歌剧。

当他从广播里听到汉斯・萨克斯的演唱时，激动的泪水不禁夺眶而出。他在每次踢球之前，一定要听上几分钟的《汤豪瑟》或者《纽伦堡的名歌手》。这种亲自经历的感觉在他的心中永未磨灭。18 岁高中毕业后，他在当地的美军驻联邦部队当上了一名军人，而原来他所在学校的 Rock'n Roll Band 也因之解散。8 年的军旅生涯使霍夫曼拥有了一个雅号“战士歌手”。他的歌声时常在军营中响起，但已不是鲍勃・迪伦的，而是瓦格纳的。拿着 4 万马克的退伍费，霍夫曼没有去买时髦的跑车，而是报考了卡尔斯鲁厄音乐学院，专攻古典声乐专业。三年修业期满，踌躇满志的霍夫曼终于能在1973 年签约登台演唱歌剧了，而这第一个角色就是《魔笛》中的Tamino 王子。“当我第一次站在巨大的舞台上着装排练时，我感觉我的歌声是那么地自信！它告诉我这将是我一生的选择！”当时他的出场费

是 700 马克(现在剧院导演每场的出场费是 2 万马克!)。当他前往澳大利亚的卢贝克演唱蒙特威尔弟和贝尔格的《沃采克》时,被乌珀塔尔歌剧院的指挥库尔特·里贝曼相中,随后他被请回德国,并在这所剧院里首次登台演唱了《女武神》中的齐格蒙德。这是彼特·霍夫曼瓦格纳生涯的一个转折点。终于,在 1976 年的夏季,在那座无数艺术家们所向往的"绿冈"上,彼特·霍夫曼以最年轻的男高音歌唱家身份在拜罗伊特首度登台演唱了《帕西法尔》,同时在帕特里克·歇鲁、皮埃尔·布烈兹的"世纪《指环》"中出演了光辉灿烂的齐格蒙德!一连五年,他成为二战以后继沃尔夫冈·温德加森、乔恩·维克斯、杰西·托马斯和雷内·科罗之后拜罗伊特又一颗最为夺目的新星!当他在《女武神》中眼含热泪地唱完齐格蒙德之时,沃尔夫冈·瓦格纳确信,一位英雄的男高音、一位理想化的瓦格纳戏剧男高音就此诞生了!以后的事实则充分印证了这一点。

1982 年在拜罗伊特演唱了《罗恩格林》之后,霍夫曼于 1983 年录制了这张瓦格纳声乐专辑。经历了辉煌之后的霍夫曼,在片中表现出了更加深邃的意识和在坚实的中音区衬托下的亮丽歌喉,此时的他已经气定神凝。

56. STRADIVARI 公司 SCD 6064(1CD)

片名:《瓦格纳歌剧咏叹调与选曲》
演唱:埃达·莫瑟尔(Edda Moser)
演奏:(前南斯拉夫斯洛文尼亚)卢布尔雅纳交响乐团
指挥:安东·纳努特(Anton Nanut)
录音:1989 年于卢布尔雅纳

简评:



前南斯拉夫女高音埃达·莫瑟尔在卡拉扬为 DGG 录制《尼布龙根的指环》时,扮演过莱茵少女薇尔根德,并在 1968 年 4 月的萨尔茨堡音乐节上演《指环》时,同样扮演了这一角色。

本片她选择了"伊索尔德的爱之死(选自《特里斯坦与伊索尔德》终场)和"布伦希尔德的祭祀"(选自《诸神的黄昏》终场)两段最为艰深的瓦

格纳女高音唱段。她的嗓音颇高，但在高音区的行腔中声音偏于尖锐。在两段演唱中，莫瑟尔的感情投入还是给人以深刻的印象。就瓦格纳的戏剧角色而言，他所设计、写作的唱腔既不会让歌唱者再有什么发挥的可能，同时也不会让歌唱者掉以轻心。也就是说，瓦格纳的戏剧角色必须依照他所设想的“模式”去演唱，包括处理方法上和感情色彩上的各个方面。所以，任何饰演瓦格纳作品中的歌者，他(她)们只能按照大师既定的方针来唱，而情感的表达已由大师预先安排得非常妥善了，只要你(妳)照此去唱，那种激情就会随着唱腔的流转而不自觉地升起。当然这并不是说，平庸的歌手和杰出的歌唱家在瓦格纳身上能“找齐”。在卡拉扬的《指环》中我们只能听到莫瑟尔在《莱茵的黄金》和《诸神的黄昏》中几句唱腔，相比本片之后，发现她的声音并无多大改变。两次录音相距 20 多年，她的嗓音依旧。

卢布尔雅纳交响乐团通过本片才第一次听到，声音有欧洲乐团的厚重和光彩，虽然录音不很讲究，但仍能听出乐团整体的素质还是很高的，无论是合奏还是伴奏，反应力很好，织体也很丰满。乐队指挥在唱片中也是“素未谋面”，通过聆听，感觉他在瓦格纳音乐的演绎上确有自己独特的理解，这与以往我们所熟悉的各个时期的指挥家的处理有着一些令人感兴趣的差别。

57.(俄罗斯)MEZHDUNARODNAYA KNIGA 公司 MK 417081(1CD)

曲目:《韦森冬克夫人的五首歌曲》
演唱: Lina Mkrtchyan，女低音
钢琴伴奏:叶夫根尼·塔利斯曼(Yevgeni Talisman)
录音:1992 年录于莫斯科





女低音歌唱家 Lina

简评：

这位不知名的女低音歌唱家演唱的“五首歌曲”，以深厚、坚实的嗓音和灵活多变的声乐技巧唱出了歌曲的缠绵缱绻，并以其极高的艺术修养再次证实了苏俄艺术家的伟大。

钢琴伴奏严谨、周密，已与人声完美地融合在一起。唱片录音在俄罗斯出产的 CD 中是第一流的。

片中其它两组舒伯特（5 首）和勃拉姆斯（4 首）的歌曲更加动人。

58.DGG 公司 439 687—2（2CDs）

曲目:《瓦格纳歌剧之序曲及前奏曲集》

简评：

这是一套以 Polydor(DGG 的前身) 名义发行的小双张低价唱片，虽然价格不高，但片中的选曲均是欣赏价值极高的经典演奏。录制的时间从 1958 年至 1981 年，乐团包括拜罗伊特节庆剧院乐团、柏林爱乐乐团和巴伐利亚广播交响乐团，指挥家包括卡尔·伯姆、尤金·约胡姆、卡拉扬、库贝利克等大师级人物，曲目也均是瓦格纳最有代表性的经典。

瓦格纳在生前为了推广自己的作品，曾将他那众多大型歌剧和音乐剧中能够独立成章的段落，包括序曲、前奏曲、间奏曲及场景音乐等乐曲改编成能在音乐厅里演奏的形式，这种作法是很明智的，同时他还为这些音乐写了许多富有指导性和提示性的文字说明，后人以此也作为了解其创作意图的史料。所以，我们现在听到的各个版本的瓦格纳音乐专辑均是他自己改编的。在瓦格纳之前，这种在音乐厅里演奏歌剧的音乐仅限于罗西尼的一些曲目，因为它们都有让人高兴的动听音符。在瓦格纳之后可就不同了，他的歌剧音乐为音乐厅带来了前所未有的震动。他那交响化的乐曲和绚丽的色彩给听众们造成的冲击足以在听觉上超过贝多芬。在莱比锡、苏黎士、柏林、莫斯科等不同的地方，瓦格纳的音乐都在音乐厅里被持久地演奏着，当然他的(完整的)歌剧和



音乐剧也同时在歌剧院里长演不衰。而瓦格纳也在不同的城市亲自指挥着巡回演出。这种"推销作品"的能力使瓦格纳的音乐最终被世界人民所接受,这在当时确实要具备惊人的毅力和充沛的精力,而瓦格纳作到了。他在为"金钱和艺术"的奔波中最终建成了自己的拜罗伊特节庆剧院,并为后人留下了音乐史上最为重要的、数量和规模都极为可观的"完整艺术"作品,同时也预先编写好了许多精粹的戏剧音乐以及与之等身的百万字数的文学著作。我们如果要论及音乐史上上述多方面最为伟大的成就者时,瓦格纳应名列榜首。

片中所选的录音均是立体声效果，也是现代艺术家们最为人称道的瓦格纳演奏，如以它作为初听瓦格纳音乐的资料，你必能依此建立起纯正的瓦格纳艺术的"欣赏观"，它将是一条通往瓦格纳那博大精深的艺术境界的一条捷径。

59.DGG 公司 423 896—2（1CD）

曲目:《女武神》之"女武神的骑行"
《齐格弗里德》之"森林在窃窃低语"
《诸神的黄昏》之"破晓及齐格弗里德走马赴莱茵"、
"齐格弗里德的葬礼进行曲"和"布伦希尔德的祭祀"音乐
《漂泊的荷兰人》序曲
《纽伦堡的名歌手》前奏曲
合唱曲《到花园里去》
合唱指挥:亚瑟·奥德汉姆
演奏:巴黎交响乐团
指挥:丹尼尔·巴伦勃伊姆

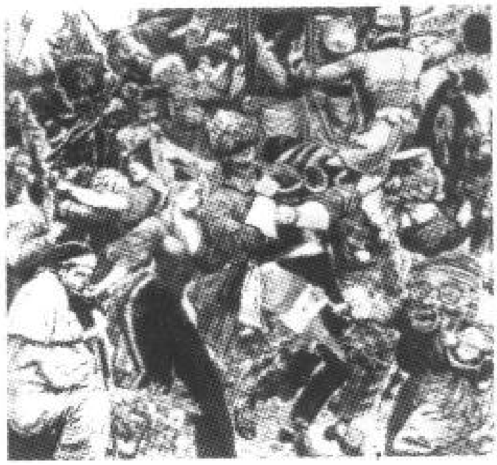


录音：1982年5月与1983年1月录于巴黎的 Pleyel 大厅

简评：

当巴伦勃伊姆1981年在拜罗伊特音乐节指挥《特里斯坦与伊索尔德》期间,弗蕾德琳·瓦格纳(理查德·瓦格纳的孙女)给他看了一张照片——一张巴黎嘉年华盛会狂欢情景的插图照片和一份约4分钟的有乐队伴奏的合唱曲谱"到花园里去"。巴伦勃伊姆看后立刻便产生了用法国音乐家在巴黎演出并录制这部作品

的念头。为纪念瓦格纳诞辰 170 周年和逝世 100 周年，弗蕾德琳同意由他指挥巴黎交响乐团和法国的歌唱家们灌录此曲，以使这部作品公诸于世。



到花园里去

1840 年是瓦格纳生活中最为“灰暗”的日子。他和明娜住在巴黎，在答应上演《禁恋》的剧院倒闭之后，他二人立刻陷入了窘境。瓦格纳一时也找不到工作，法文也不行，只好四处向他在这里的朋友们借钱，但仅仅为的就是吃饭。同时他也不得不找一些零活来干，而得到的佣金则微乎其微。这首原先作为一出轻歌舞剧的“插图曲”便是在这种情况下写出的，完完全全的一首应付之作。而此时，瓦格纳的主要创作精力都集中在了《黎恩济》和《漂泊的荷兰人》上。

通过本片，我们听到的这 4 分钟的合唱曲倒也通俗易懂。舞蹈性很强的节奏和嬉闹喊叫式的唱腔，无不与那张照片相吻合。巴伦勃伊姆在演绎这首“巴黎式”的合唱作品时好像又重新回到了“法国大歌剧”时代。两声号角、一串铃鼓，引出了类似《禁恋》般活泼的舞曲，随后加入齐唱并转为合唱。欢快的节奏同时也产生了动力性的效果，但它依然像是对《费加罗的婚礼》和《伊多梅纽斯》的简单模仿，只是其中有些嬉闹唱腔的写作手法倒可以从“名歌手”第三幕“学徒大合唱”中感受到一丝相通之处。

巴伦勃伊姆带领一群法国音乐家在巴黎的 Pleyel 大厅录制了两天（1983 年 1 月 20 日和 21 日），通过 DGG 公司并遵照弗蕾德琳的意思，将这首合唱曲以“首度录音”版本公开发行，为“瓦格纳年”奉上了一份“小礼物”。

这张专辑其他的曲目（除“森林在窃窃低语”）均与另一张 DGG 发行的巴伦勃伊姆与巴黎交响乐团的单张 CD 唱片相同（是同一个录音），此为正价片，彼为 MASTER 系列片，音效无差异。木管表现较为突出，弦乐较薄。此片的《女武神的骑行》为主打，彼片则为 Encore！“森林在窃窃低语”牧歌风十分清爽宜人仿佛春风扑面，在习惯于德奥重量级乐团的演绎之后不啻是一次神清气爽的体验。巴伦勃伊姆在 1981 年拜罗伊特的“特里斯坦”之后无疑已成为一位瓦格纳音乐的继承者。

为便于听众欣赏首度录音的合唱曲《到花园里去》，现将唱词译出以供参考：

《到花园里去》La Descente de la Courtille

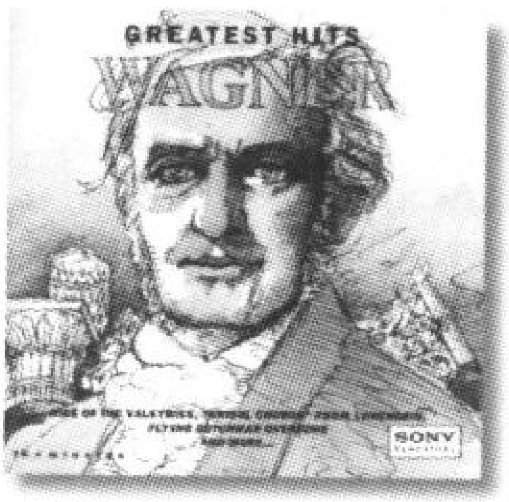
（据推测）作词：马里龙·杜姆桑（Marion Dumersan）

让我们快快乐乐地到花园里去！
姑娘们，小伙子们。
让我们再跳最后一支曲！
熄灭即将燃尽的火把，
吊起肥猪肉和火鸡！
乌拉！乌拉！

让我们快快乐乐地到花园里去！
痛饮吧，小伙子们
高歌吧，姑娘们
起舞吧，小伙了们
让我们尽情地喝、尽情地跳吧、唱吧！
明天将不再有歌声和舞蹈！
来吧！亲密的伙伴们，
尽情地舞、尽情地喝吧！

让我们快快乐乐地到花园里去！
姑娘们，小伙子们
让我们再跳最后一支曲；
痛饮吧，舞蹈吧，
欢唱吧，姑娘们，
让我们再跳最后一支曲！

60. SONY 公司 MLK 64061（1DC）



片名：《瓦格纳金曲集》WAGNER · Greatest Hits

简评：

这又是一张容量可观的瓦格纳音乐专辑，曲目丰富，编排合理。它包括《纽伦堡的名歌手》前奏曲（塞尔/克利夫兰）、《罗恩格林》第三幕“婚礼进行曲合唱”（选自拜罗伊特音乐节实况）、《女武神的骑行》（梅塔/纽约

爱乐)、《罗恩格林》第三幕前奏曲(伯恩斯坦/纽约爱乐)、《漂泊的荷兰人》序曲(马泽尔/英国爱乐交响乐团)、《伊索尔德的爱之死》(卡芭耶/梅塔/纽约爱乐)、《汤豪瑟》"入场进行曲"(奥曼迪/费城)、《破晓与齐格弗里德走马赴莱茵》(梅塔/纽约爱乐)、《黎恩济》序曲(梅塔/纽约爱乐),片长超过72分钟。

本片虽以低价位应市,但片子本身却有许多可圈可点之处,像马泽尔指挥(英国)爱乐交响乐团演奏的《漂泊的荷兰人》序曲是我们以往从未见过的。还有奥曼迪与费城交响乐团演奏的"入场进行曲"以及梅塔与纽约爱乐的《黎恩济》序曲。虽然这些乐曲我们已听过很多遍了,但在本片中亦能另有一番感受!卡芭耶一曲《伊索尔德的爱之死》演唱得较为完美,声乐技巧也较高。但在瓦格纳绵长的乐句之下,卡芭耶在气息的持续和力度的递进上则有些力不从心,因此伊索尔德那种"呼天不应"的极度痛苦下的"悲鸣"效果也就无法产生了。仅此一点的差别,我们就应向伟大的歌剧女神玛丽亚·卡拉斯致敬,她的《伊索尔德的爱之死》是一座丰碑,是一段登峰造极之作。听众们不妨找来比较一下。

61.CBS公司 MPK 46454 (1CD)

曲目:《特里斯坦与伊索尔德》选段
演唱:海伦·特劳贝尔(伊索尔德)
劳利茨·麦尔乔尔(特里斯坦)
赫伯特·詹森(Herbert Janssen 马克国王)
伴奏及指挥:纽约爱乐乐团/亚瑟·罗津斯基(Arthur Rodzinski)
哥伦比亚交响乐团/埃里赫·莱茵斯朵夫(Erich Leinsdorf)
科隆歌剧院交响乐团/罗伯特·金斯基(Robert Kinsky)
纽约爱乐乐团/埃里赫·莱茵斯朵夫
录音:1942—1945年间录制,单声道



简评:

这是一张瓦格纳声乐资料宝库中的文献级唱片,由本世纪初最伟大的瓦格纳男高音麦尔乔尔和女高音特劳贝尔在50多岁时录制。

劳利茨·麦尔乔尔1890年5月20日生于丹麦的哥本哈根,幼年时

就是当地的 Protestant 教堂唱诗班里的一名“童声女高音”，后来通过系统的声乐学习，18 岁时在哥本哈根歌剧院首次登台演唱了希尔维奥(雷翁卡伐洛的《丑角》)，并以男中音开始步入歌坛。1913 年至 1918 年间他广泛地演唱了意大利歌剧中的大部分男中音角色，并于 1915 年录制了一些唱片资料，包括《茶花女》里的乔治·阿芒。在一系列的演唱以后，麦尔乔尔被发现完全具备一位男高音的条件。为了拓宽自己的艺术道路，他此后停止了一些演出并专心学习男高音，特别是戏剧男高音和瓦格纳的歌剧角色。1918 年 10 月他在哥本哈根歌剧院再次登台时便演唱了《汤豪瑟》，且一举获得了成功。这也是他日后辉煌的瓦格纳男高音历程的起点。由于《汤豪瑟》的成功，麦尔乔尔更加坚定了攀登瓦格纳戏剧男高音顶峰的决心！之后，他在维也纳追随著名的 Anna Bahr—Mildenburg 学习瓦格纳声乐艺术，并亲赴拜罗伊特向科茜玛·瓦格纳当面讨教。经过不懈的努力，麦尔乔尔终于在 1924 年的拜罗伊特音乐节上首次登台演唱了《帕西法尔》，因其出色的表现竟在拜罗伊特一直唱到了 1932 年。其间，他还在巴黎、维也纳、伦敦、柏林等地著名的歌剧院里演唱了几乎全部瓦格纳的男高音角色。这时的麦尔乔尔已成为一位伟大的瓦格纳男高音歌唱家了。

1926 年，麦尔乔尔在纽约大都会歌剧院首次登台并成功地演唱了《汤豪瑟》，此后他被大都会歌剧院接纳为永久的歌唱家，直到1950 年 2 月 2 日他最后演唱了《罗恩格林》为止。麦尔乔尔是 1930 年至 1945 年间最伟大的一位瓦格纳男高音，是在美国开创了“瓦格纳金色年代”的一位英雄式的歌唱家。在演唱瓦格纳的同时，麦尔乔尔还以其卓越的才能演唱过其他重要的歌剧男高音角色，如拉达梅斯(《阿伊达》)、费德里奥、参孙、图里杜(《乡间骑士》)、卡尼奥(《丑角》)等。当他 70 岁生日的时候，麦尔乔尔最后一次为其祖国的丹麦广播电台录制了《女武神》，他演唱了齐格蒙德。以这样的高龄仍然演唱瓦格纳男高音，这是一代歌唱大师所能作出的最大的贡献。1973 年 3 月 18 日，伟大的劳利茨·麦尔乔尔在加利福尼亚的 Santa Monica 逝世，享年 83岁。


海伦·特劳贝尔

海伦·特劳贝尔 1899 年 6 月 20 日生于密苏里州的圣路易斯。她早年学习声乐并专攻女高音。1925 年她首次为广播电台录制音乐会节目时，便是由纽约爱乐乐团伴奏演唱了《诸神的黄昏》终场“布伦希尔德的祭祀”。她的歌剧院首演则始于 1937 年 5 月 12 日的纽约大都会，在瓦尔特·达姆罗什作曲、指挥并首演的二幕歌剧《无家可归的男人》中担任女主角。由于特劳贝尔具有宏大的音量和女

英雄般的声线，所以她在 1940 年至 1950 年间在美国成为了能够演唱瓦格纳重量级女高音角色的领衔人物，其中尤以布伦希尔德和伊索尔德的演唱在当时无人可比。由此她与当时在美国的麦尔乔尔形成了一对儿理想的搭档。由于挪威女高音姬尔丝坦·弗莱格斯达德的异军突起，在与麦尔乔尔演唱时也间或由她与特劳贝尔共同担当。这段时期，由于麦尔乔尔、特劳贝尔、弗莱格斯达德三人间黄金般的组合，使得由于战争的阻隔而无法到拜罗伊特聆听瓦格纳的人们在美国同样也听到了那最为振奋、最为正统的瓦格纳歌剧！

伟大的美国女高音歌唱家海伦·特劳贝尔 1972 年 7 月 28 日在加利福尼亚的 Santa Monica 逝世，享年 73 岁。

本片选录的《特里斯坦与伊索尔德》唱段正是麦尔乔尔与特劳贝尔最为辉煌的演唱录音，二人充满激情的演唱和天赋的嗓音条件确为后人所无法企及。不必再作评说，这份文献资料应是每一位喜爱瓦格纳艺术的爱好者的必备唱片，它记录了一段历史，一段至今仍未再现的历史。

62. EMI 公司 CDC 7 49428 2（1CD）

片名：玛丽亚·卡拉斯——1957 年至 1969 年间"不知名"的录音
曲目：《特里斯坦与伊索尔德》之"伊索尔德的爱之死"
伴奏：雅典节庆交响乐团
指挥：安东尼奥·沃托(Antonino Votto)
录音：1957 年 8 月 5 日录于雅典英雄竞技场的现场实况

简评：

名为"不知名"的录音，实则不知制作人、录音师的名字之故。玛丽亚·卡拉斯可太知名了，而她的瓦格纳录音更是"宝贝中的宝贝"！



卡拉斯最早在威尼斯的凤凰剧院唱过《特里斯坦与伊索尔德》，这次她用意大利语演唱"伊索尔德的爱之死"是她最后一次公开的演唱伊索尔德。

这段 Love—Death 是任何熟悉和爱戴卡拉斯的爱乐迷们所能够想像的！是的，只有卡拉斯能有如此充沛的激情，也只有一代"歌剧女神"能使听众的感情与之升腾！

仅为了这一个唱段（虽然只有6



分24秒)，你也应该不辞劳苦地去拥有“她”!

63.LONDON 公司 414 624—4(1MC)

曲目:《韦森冬克夫人的五首歌曲》
演唱:姬尔丝坦·弗莱格斯达德
伴奏:维也纳爱乐乐团
指挥:汉斯·克纳佩布施
录音:1956年,立体声

简评:

这五首歌曲“天使”、“静止”、“温室”、“痛苦”、“梦乡”在瓦格纳为《特里斯坦与伊索尔德》开始谱曲后的几个月内完成,这时也是他与玛蒂尔德·韦森冬克夫人最为“缠绵”的时刻。《五首歌曲》以韦森冬克夫人命名,而五个“标题”也是瓦格纳对夫人一片真情的写照,这里充满了爱恋和苦恼,一切最终归于了“梦乡”。但就是这种对爱的渴望和不能满足,促使瓦格纳创作了伟大的《特里斯坦和伊索尔德》,这是一个生命所能承担的最大限度的对爱情的欢愉和沉重。

“温室”的曲调源于《特里斯坦》第三幕的前奏曲,而“梦乡”则出自第二幕中特里斯坦与伊索尔德的“爱情二重唱”。瓦格纳只为“梦乡”谱写了交响乐伴奏,而余者则由后来的奥地利指挥家费利克斯·莫托谱成(当时瓦格纳为余者只写了钢琴伴奏曲)。

弗氏夫人1953年告别舞台以后继续为DECCA从事录音工作,而伴随她最后生涯的两位指挥大师则又为她提供了最为理想的表现天地。汉斯·克纳佩布施棒下的维也纳爱乐似乎与在索尔蒂的棒下有着很大的气质上的差别,确切地说,是克纳佩布施与索尔蒂在气质上的差别。

五首歌曲在弗氏夫人娓娓动听的歌声中依次“流淌”,如果你从来不信“天上有乐到人间”的话,本片也能让你“起信”三分……。

64.EMI 公司 CDM 7 64334 2(1CD)

曲目:《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《罗恩格林》前奏曲

《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲及“伊索尔德的爱之死”

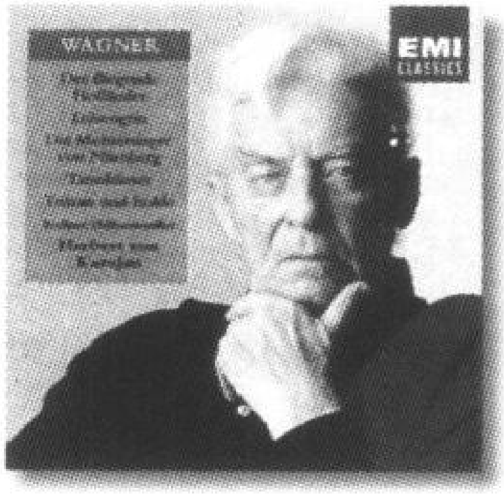
《漂泊的荷兰人》序曲

《汤豪瑟》序曲(巴黎版本)

演奏:柏林爱乐乐团

指挥:赫伯特·冯·卡拉扬

录音:1974年9月和10月录于柏林



简评:

这张卡拉扬先生在EMI录制的《瓦格纳歌剧序曲及前奏曲》专辑无不体现着大师那唯美的个人追求。卡拉扬先生的瓦格纳录音也是他留给后人最重要的一部分资料,是大师几十年艺术生涯所积淀下来的精华。卡拉扬先生借助唱片的途径倾注毕生的精力弘扬了古典音乐艺术(当然还有他生前无数次的音乐会和歌剧演出),也正由于生逢伟大的唱片时代,他的艺术精神才得以更好的方式维系下去并将直到永远。

65.(意大利)ARKADIA公司 CDMP 414.1(1CD)

片名:托斯卡尼尼最后的音乐会

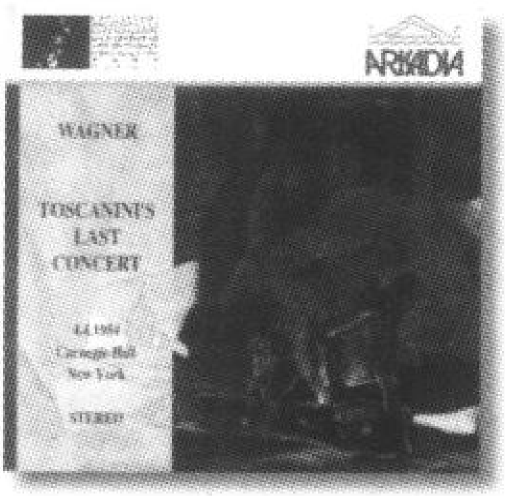
曲目:《罗恩格林》前奏曲

《齐格弗里德》之“森林在窃窃低语”

《诸神的黄昏》之“破晓及齐格弗里德走马赴莱茵”

《汤豪瑟》序曲(巴黎版本)

《纽伦堡的名歌手》前奏曲



Encore曲:《漂泊的荷兰人》序曲(此曲录于1938年2月26日的纽约卡内基音乐厅现场演出)

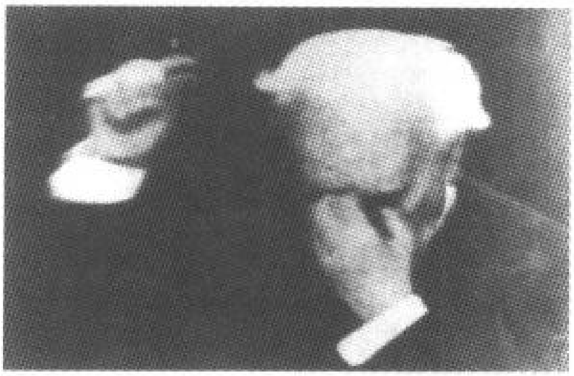
演奏:NBC交响乐团

指挥:阿尔图罗·托斯卡尼尼

录音:1954年4月4日在卡内基音乐厅的现场演出,立体声录制

简评:

面对2000多名热情的观众,大师在谢幕时显得心情更加的沉重,他异常痛苦地发现了自己不可避免的衰老和那永远无法挽回的错误。就在



痛苦的“大师”

前一天晚上他无奈地报怨着自己记忆力的减退，他怎么也记不清《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲和“伊索尔德的爱之死”中间的几个段落，《汤豪瑟》好像记得更清楚些，就这样剧目被临时地更换了。可就在刚才，在《汤豪瑟》序曲后面紧接着的芭蕾舞曲到达高潮的时候，他的神志开始恍惚了，他用左手捏住了鼻梁，他皱紧了眉头，可是指挥棒还在空中划动着，可越往下面，他的手式就越不确定了（手式乱了），最后，指挥棒掉了。观众们被这突如其来的变故惊呆了，乐队在一片错音中停下了演奏，他们虽然个个经验丰富，但在艰难的终曲段落他们看不到指挥棒，他们既使凭经验也不可能结束好瓦格纳的《汤豪瑟》序曲。乱作一团的录音室马上向听众们解释道“由于技术出现了故障……”。他们马上停止了音乐会的直播并放上了勃拉姆斯第一交响曲的唱片，同时他们不无焦急地望着台上。这时，大师双手捂着低下的面孔，身子倾靠在指挥台上，人们都在焦急地等待着。老人稍稍振作了一下，再次拿起了指挥棒并示意乐队准备，录音室马上恢复了直播，观众们则替老人捏着一把汗。演奏开始了，《纽伦堡的名歌手》前奏曲！这位 87 岁的老人重又唤发出了音乐的光辉，在异常宏大的、胜利的音符上结束了这场最令人难忘的、最令人激动的告别音乐会！观众们沸腾了，整个卡内基音乐厅被潮水般的掌声和渴彩声淹没了。面对 2000 多名热情的观众，老人的心情更加沉重了。在这个 4 月的星期天，一代指挥大师阿尔图罗・托斯卡尼尼经历了他最为辉煌的艺术事业的顶峰的最终的痛苦。1957 年 1 月 16 日，大师与世长辞。

66.（美国）AUDIOFON 公司 CD 72041（1CD）

曲目：《特里斯坦与伊索尔德》之“伊索尔德的爱之死”
改编：弗兰茨・李斯特（Franz Liszt 1811—1886）
钢琴独奏：拉扎・贝尔曼（Lazar Berman）

简评：

听瓦格纳音乐的钢琴改编曲，其效果无论如何也比不上交响乐团，但这段“伊索尔德的爱之死”除外。

帕格尼尼神奇的演技对弗兰茨・李斯特影响至深，并促使了他在钢琴音色上寻求新的突破。他的手指长而均匀，自然伸张可达十

度，所以李斯特的有些作品中有连续十度的段落。李斯特创作的钢琴曲达到了技艺的高峰，他一生享受着荣誉和尊崇，被世人誉为“钢琴上的帕格尼尼”。他还有众多的歌剧和艺术歌曲的改编曲，包括舒伯特和瓦格纳，而他最著名的交响音乐钢琴改编曲就是贝多芬的“九大”。



瓦格纳逃离德累斯顿前往魏玛时，在那里与李斯特重逢，从此二人的友谊保持到了瓦格纳的死后。李斯特对瓦格纳的音乐也十分推崇，并亲自指挥首演了《罗恩格林》。他还亲自改编了许多瓦格纳的管弦乐曲用于钢琴演奏，他是一位瓦格纳音乐的权威，他的钢琴家学生汉斯·冯·比洛(科茜玛·瓦格纳的前夫，瓦格纳的朋友和瓦格纳音乐的权威指挥家)也改编了不少瓦格纳的音乐。瓦格纳 1883 年 2 月 13 日在威尼斯逝世，遗体在运回拜罗伊特以后，于 2 月 18 日下葬于汪弗利花园(瓦格纳故居)，李斯特 5 月 22 日在这里指挥了纪念瓦格纳诞辰的音乐会，而他自己也于 1886 年 7 月 13 日在拜罗伊特逝世。

前苏联著名的钢琴大师拉扎·贝尔曼十分偏爱李斯特、舒曼、拉赫玛尼诺夫等人的作品，这是他演奏李斯特乐曲的专辑，其中也包括李斯特的改编曲，里面就有这首李斯特改编的、贝尔曼用原改编版本演奏的“伊索尔德的爱之死”。在短短 7 分多钟的乐曲里，贝尔曼在钢琴上创造了太大的感情波澜，熟悉这首曲子的人们应该能够想像的到。

本片录音极佳。贝尔曼在其它几首乐曲的演奏中令人得见他高超的技艺和细致的表情，一时无法用文字描述，只好请音乐爱好者们自己品评。



67. TELARC 公司 CD — 80258 (1CD)

片名：《女武神》第一幕
演唱：苏珊·杜恩(齐格琳德)、克劳斯·康涅格(齐格蒙德)、彼特·梅文(洪丁)
伴奏：匹兹堡交响乐团

指挥:洛林·马泽尔

录音:1990年10月1、2日在宾西法尼亚州匹兹堡的海恩茨(Heinz)大厅录制

简评:

洛林·马泽尔5岁学习小提琴和钢琴,之后在匹兹堡学习指挥,7岁登台指挥舒伯特的《未完成交响曲》,"神童指挥家"的名声不胫而走。成年以后经过一系列的音乐活动至今已成为享誉世界的指挥大师。他能掌握交响乐团中绝大部分乐器的演奏,指挥起来得心应手且常有出人意料的惊喜。

1960年,年仅30岁的马泽尔以首位美籍指挥家的身份前往拜罗伊特音乐节成功地指挥了《罗恩格林》,随后又在1968年和1969年的音乐节上指挥了《尼伯龙根的指环》,由此马泽尔亦可堪称一位瓦格纳歌剧的权威指挥。

在唱片方面,至今我们只能听到《无词的"指环"》、《无词的"汤豪瑟"》和本片"《女武神》第一幕"。不知是否由于各方面的因缘不和抑或是大师对于瓦格纳的过分慎重所致,至今未能见到马泽尔的瓦格纳全剧录音,依大师自身的才能是绝不成问题的。所以,我们现在也只能暂且"享用"这张《女武神》第一幕的唱片了。

作为《指环》中最为凄美的《女武神》,第一幕中只出场了三个人物——齐格蒙德、齐格琳德和洪丁,可在第一幕中瓦格纳却安排了众多的戏剧情节和最为吃重的男、女声二重唱,其中第三场还经常在音乐会上单独演出,这一点请大家参看前面的《指环》"剧情大意"和后面的"柏林纪念瓦格纳的除夕音乐会"(激光视盘)以及"托斯卡尼尼在MEMORIES的录音"(3张1套)。

洛林·马泽尔在片中的指挥中规中矩,没有作出太大的起伏和强烈的对比。我们不难听出乐团在演奏瓦格纳音乐上的欠缺(他们始终未能演奏出《女武神》特有的神韵),而且在宏大的气势上也表现不出令人满意的效果,由此也限制了马泽尔再作激情的鼓动和更深刻的诠释,这张与那张《无词的"指环"》(柏林爱乐乐团演奏)在乐团表现上的差别实在太大了。三位歌唱家也因此只表现出了最起码的角色演唱要求,而人们总想在第三场中纵情激赏一番的结果也因此打了几分折扣。而全片极好的音效和饱满、通透的人声则要归功于TELARC优秀的录音技术,这给了我们一些心里上的安慰。

68.DECCA公司448 575—2(1CD)

片名:《女武神》第三幕

演唱：姬尔丝坦·弗莱格斯达德（布伦希尔德）、奥托·埃德尔曼（沃坦）、玛琳内·舍赫（齐格琳德）
伴奏：维也纳爱乐乐团
指挥：乔治·索尔蒂爵士
录音：1957年5月录制于维也纳的金色大厅
制作人：约翰·卡尔肖、埃里克·史密斯
录音师：詹姆斯·布朗



简评：

伟大的瓦格纳女高音姬尔丝坦·弗莱格斯达德（1895—1962）1953年12月间在奥斯陆和挪威广播电台举行了系列“告别舞台音乐会”，音乐会上弗氏夫人演唱了瓦格纳的《诸神的黄昏》，DECCA公司派卡尔肖作了现场录音。当他准备与夫人洽谈唱片发行的时候，他又得知夫人将在下一场音乐会上演唱《女武神》的第三幕，可事不凑巧，偏在这时卡尔肖又被DECCA派往维也纳去录制音乐会。当他在维也纳观看了索尔蒂指挥的《女武神》以后，兴奋之余，一个宏伟的计划逐渐在卡尔肖的脑子里形成了。



布伦希尔德（弗氏夫人饰）

卡尔肖召集了包括弗氏夫人、索尔蒂和奥托·埃德尔曼等一大批优秀的艺术家们并开始一步一步地实施他的计划。由于弗氏夫人已不作公开的演出，所以卡尔肖才得以将其揽入录音室。经过长时间的“磨合”，到了1957年的春天，DECCA公司已试录了两张唱片。第一张是汉斯·克纳佩布施指挥维也纳爱乐乐团的《女武神》第一幕，第二张是索尔蒂指挥维也纳爱乐的《女武神》第三幕，弗氏夫人前演齐格琳德、后演布伦希尔德。由于两片均取得了令人满意的效果，所以卡尔肖宏伟计划的第一步也取得了成功。在其后



弗氏夫人、卡尔肖、索尔蒂等复听录音

1958年至1965年这7年间，DECCA、卡尔肖、索尔蒂、维也纳爱乐乐团与一大批伟大的歌唱家们历尽艰难，创造了一个早期立体声时代的奇迹——录制全套《尼伯龙根的指环》、首套立体声唱片，使其至今依然占据着重要的瓦格纳经典唱片的位置。

在1958年开始正式录制《莱茵的黄金》时，弗氏夫人由于年事已高，最后只以次女高音演唱了"婚约女神弗丽卡"而不可能再去演唱布伦希尔德了。幸有异军突起的新一代瓦格纳女英雄——瑞典女高音伯尔吉特·尼尔森的接替。她伟大的演唱以及她日后光辉的瓦格纳道路，相信弗氏夫人也应因之而释怀了。

这里，我们仍然有幸能听到弗氏夫人难得一闻的立体声唱片，那就是前面提到的后一张"试录"的唱片。DECCA公司于1995年重新发行了CD，为我们弥补了一段对弗氏夫人的感情缺憾。

晚年的弗氏夫人声音十分坚实，布伦希尔德高、难、强、劲的唱腔夫人唱来已臻化境，而正值中年的索尔蒂在音乐幅度和速度上的处理较比后来的"正式录音"更能创造出"突前"的张力。DECCA的立体声歌剧录音亦由此片而奠定了后世的典范。总之，这张唱片必须拥有！



69. DGG公司445 866—2(1CD，4D录制)

片名：《布里恩·特菲尔 Bryn Terfel 演唱的歌剧咏叹调》
伴奏：纽约大都会歌剧院交响乐团
指挥：詹姆斯·列文
录音：1994年8、9月间录于纽约曼哈顿中心

简评：

年轻的威尔士低男中音 bass—baritone 布里恩·特菲尔至今已有几首瓦格纳的歌剧选段录音。在阿巴多指挥的1993年除夕音乐会上，特菲尔演唱了抒情的"可爱的晚星"之歌（《汤豪瑟》里沃尔夫拉姆的唱段）和汉斯·萨克斯（《纽伦堡的名歌手》）的唱段，而在歌剧院里演唱瓦格纳角色，目前他只有《莱茵的黄金》里的雷神



布里恩·特菲尔

当纳(芝加哥歌剧院)。

本片特菲尔选唱的两段瓦格纳的歌剧咏叹调,包括“可爱的晚星”之歌和《漂泊的荷兰人》第一幕里“时间终于到来,又一个七年过去”的荷兰人唱段。前者特菲尔的声音柔美、松驰,抒情的成份很高,听来令人入迷。后者则没有紧张起来,力度也不够,悲剧情绪未能淋漓地表现出来。两个唱段本身在气质上的差距很大,所以也就相应地要求歌者能够调动出自己完全不同的两种情绪来演唱,而这一对矛盾在瓦格纳的角色里、对于歌者而言是近乎于不可调和的。从以往的录音看,乔治·伦敦(DECCA 多拉蒂版)和西蒙·伊斯特斯(PHILIPS 尼尔森版)的荷兰人是具有至高意义的角色表演,而沃尔夫拉姆则较为普遍地能够唱好,但二者角色类型上的不同使相互之间极少有能兼容者。不过特菲尔这种挑战自我的胆魄绝对令人钦佩。

列文和 MET 交响乐团依然完美, 他们也是本片的一大保障!唱片录音属发烧级,绝佳的 4D 声音。

70.DECCA 公司 443 581—2(2CDs)



片名:《尼伯龙根的指环》概况
解说:德里克·库克(Deryck Cooke)
录音:1967 年 2 月
背景音乐: 索尔蒂指挥维也纳爱乐乐团录制于 1958—1965 年间

简述:

这是一本解析瓦格纳《尼伯龙根的指环》的“有声书”,是一套纯学术性的唱片。它在附带的说明册里开列了瓦格纳用于《指环》所有主导动机中的 193 个谱例,并有英、德等文字提示。而在唱片中则由英国 BBC 的资深人士德里克·库克先生逐段介绍,并选摘索尔蒂爵士指挥维也纳爱乐乐团演奏的音乐片段与说明册里的乐谱作对



唱片中所附的曲谱



德里克·库克

比。这样一来，您就可以对这部结构复杂、格局庞大的四部巨作有了更加清晰的认识。当然，您要有一定的读谱能力和英文听力方能较为顺利地达到目的，否则仍然是如坠“云里雾里”。

71.EMI 公司 CDM 7 69501 2(1CD)



片名：伊莉莎白·施瓦兹柯夫《浪漫歌剧咏叹调》专辑

曲目：《汤豪瑟》之“又一次环视这高贵的、歌的殿堂”和“全能的圣母，听听我的祈祷吧”
《罗恩格林》之“在令人沮丧的日子”和“步入教堂”之二重唱

伴唱：克莉丝塔·路德薇(《罗恩格林》中演唱奥特鲁德)

伴奏：(英国)爱乐交响乐团

指挥：瓦尔特·萨斯金德、海恩茨·瓦尔堡(Heinz Wallberg)

录音：1956 年 4 月 27、28 日于伦敦金斯韦大厅和 1958 年 5 月 25 日于伦敦阿比路第一录音室，立体声录音

制作人：瓦尔特·李格

录音师：道格拉斯·拉特尔

简评：

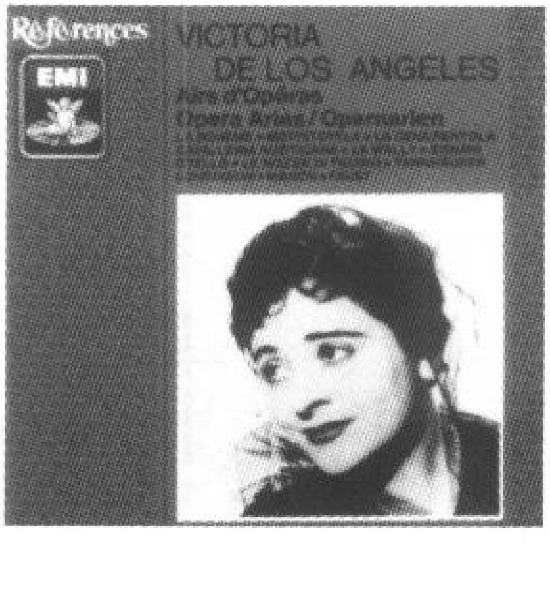
美艳夺人的女高音歌唱家伊莉莎白·施瓦兹柯夫 1915 年 12 月 9 日生于原德意志民主共和国，1934 年进入柏林音乐学院学习声乐，1938 年毕业之前便在柏林德意志国家歌剧院首次登台扮演《帕西法尔》里的花仙子。正式毕业后开始舞台歌唱生涯，但均出演一些配角，1942 年施瓦兹柯夫被卡尔·伯姆选入维也纳国家歌剧院。当 1947 年伯姆带领维也纳国家歌剧院访问伦敦科文特花园皇家歌剧院时，施瓦兹柯夫以其俊俏的扮相、亮丽的歌喉和可爱的举止，完美地表演了当娜·埃尔维拉(《唐·乔凡尼》，莫扎特)，受到了伦敦观众的热烈欢迎。此后不久，她幸福地与 EMI 著名的制作人瓦尔特·李格共结连理，并继续在 1948—1949 年科文特花园歌剧季里演唱了苏姗娜(《塞维利的理发师》，罗西尼)、咪咪、埃娃、吉尔

达(《弄臣》,威尔弟)和薇奥列塔等角色,而且她全部用英文演唱。此时的施瓦兹柯夫已以一位著名的抒情女高音而享誉世界，尤以擅演德、奥歌剧和演唱德奥艺术歌曲著称,并在EMI录下了许多优秀的唱片。

二战期间，施瓦兹柯夫在纳粹统治下的德国各大歌剧院里度过了“辉煌的事业顶峰期”,战后她在英国取得的成就可算其“再次的辉煌”。在1951年夏季的战后首届拜罗伊特音乐节上,伊莉莎白·施瓦兹柯夫首次登上了这座瓦格纳“神殿”，在卡拉扬那次著名的《纽伦堡的名歌手》中演唱了埃娃，并在几天以后的贝多芬第九交响曲的演出中（在富特文格勒指挥的那场更加著名的音乐会上演唱了女高音独唱，由拜罗伊特节庆剧院唯一一次担任了非瓦格纳乐曲的演奏!)演唱了《欢乐颂》里的女高音独唱，而这次的演唱也成为了她唯一的一次拜罗伊特之旅。

此后,施瓦兹柯夫在EMI继续从事录音,并有许多经典的唱片问世。本片仅选数首瓦格纳的选段向大家介绍一下。施瓦兹柯夫的声线纤弱、甜美,扮演埃尔莎和伊莉莎白倒也贴切。其声乐技巧十分完美,但却不具备演唱瓦格纳式女高音的强度和力度,所以理论上不可能产生像瓦尔内或尼尔森那样的气魄。在与路德薇的二重唱中,由于二人站位的“远近”安排,再加上路德薇本身非常洪亮的嗓音,使得在“远处”的施瓦兹柯夫的声音更加细若游丝,几乎影响了歌声的清晰度。在“环视殿堂”的一段咏叹调中,她的歌声才产生了迷人的效果。由瓦尔特·李格制作的这张早期立体声唱片,音效比较温暖恬静,再加上片中其他的经典选段,使它成为了施瓦兹柯夫较有代表性的一张唱片。

72.EMI 公司 CDH 7 63495 2 (1CD)



片名: 维克多莉亚·德·洛丝·安吉莉丝(Victoria De Los Angeles)——《歌剧咏叹调》专辑

曲目:《汤豪瑟》之“又一次环视这高贵的歌的殿堂”
《罗恩格林》之“在令人沮丧的日子”

伴奏:(英国)爱乐交响乐团

指挥: 瓦尔特·萨斯金德(Walter Susskind)

录音: 1950年3月6日于伦敦阿比路

Abbey Road 的第一录音室，单声道

简评：

伟大的西班牙女高音安吉莉丝 1923 年 11 月 1 日生于巴塞罗纳，1940 年进入巴塞罗纳音乐学院学习声乐，1944 年毕业。1945 年在巴塞罗纳理希奥 Liceo 歌剧院首次登台演唱伯爵夫人（《费迦罗的婚礼》，莫扎特）时年 21 岁。1947 年安吉莉丝荣获了日内瓦国际声乐比赛大奖之后，来到了马德里皇家歌剧院与意大利著名的男高音吉利同台演唱了《玛侬》和《波西米亚人》，随后又重返理希奥演唱了埃尔莎和伊莉莎白。在这一时期，安吉莉丝还为 EMI 录制了许多老 78 转唱片，使她"乘着歌声的翅膀"飞向了世界各大歌剧殿堂。1950 年她首次登台科文特花园演唱咪咪并一举成功，此后的大都会和斯卡拉的首演也是如此。这时她还不到 30 岁。1961 年夏季，她首次出现在拜罗伊特音乐节上，在萨瓦利什的指挥下成功地演唱《汤豪瑟》的伊莉莎白而圆了一番瓦格纳之梦。

本片选曲与施瓦兹柯夫那张相仿，(仅差一段《罗恩格林》的二重唱)但二人的演唱特质却有着根本的不一样。安吉莉丝的歌声高亢嘹亮、清新健康，在这两段录音室的唱段表现得十分精准、老道，也没有丝毫的造作姿态，且把人物塑造得十分庄重、崇高。

高质量的单声道录音曾是 EMI 在 50 年代创造出的一项奇迹，其声音之好无论交响乐还是歌剧均独秀于单声道录音。本片虽不是瓦尔特·李格亲自制作，但也是当时 EMI 录音的最高成就之体现。另外十几首选段其难度颇大，再加上这两首便足以全面代表这位西班牙女高音歌唱家的平生成就。所以，对于喜爱安吉莉丝的乐迷而言，本片也应予以收藏。



73.DGG 公司 073 214 － 1(1 LD/NTSC 激光唱盘/4D 录音)

片名：《瓦格纳庆典》
——柏林除夕音乐会

曲目：《汤豪瑟》：
① 序曲(德累斯顿版本)
② "又一次环视这高贵的、歌的殿堂"，第二幕伊莉莎白的唱段
③ "可爱的晚星"之歌，第三幕沃尔夫拉姆的唱段

《罗恩格林》第二幕埃尔莎与奥特

鲁德的二重唱"'不幸的女人'，你这样称呼我是对的"和"天啊，你为何抱怨我"

《纽伦堡的名歌手》：

① 前奏曲

② "门口丁香树的花香，那么浓郁，那么丰满，那么强！"第二幕第三场汉斯·萨克斯的唱段

《女武神》：

① "啊，让我仔细地告诉你"和"圣洁的女人，你的朋友就在眼前"，第一幕第三场（齐格琳德与齐格蒙德的二重唱）

② Encore!"女武神的骑行"

演唱：女高音，雪莉·丝达德（伊莉莎白，埃尔莎）
次女高音沃尔特鲁德·梅耶尔（奥特鲁德，齐格琳德）
男高音齐格弗里德·耶路撒冷（齐格蒙德）
男中音布里恩·特菲尔（沃尔夫拉姆，汉斯·萨克斯）

演奏：柏林爱乐乐团

指挥：克劳迪奥·阿巴多（Claudio Abbado）

录像：1993年12月31日在柏林爱乐音乐厅现场实况

导演：布莱恩·拉奇

简评：

克莱门茨·克劳斯在1941年1月1日的早上，在维也纳音乐之友协会的金色大厅指挥维也纳爱乐乐团演奏施特劳斯家族音乐作品，这一不同于以往的作法被延续至今而形成了奥地利乃至全世界人民新年伊始的第一件音乐盛事——"维也纳新年音乐会"传统。站在奥地利的本位主义立场，轻松欢快、幽默怡人的施特劳斯家族音乐、历史悠久且独一无二的维也纳爱乐乐团和每年应邀前来的指挥大师的捧场无疑是值得向全世界炫耀其音乐之都的资本。随着现今电视传媒的发展，维也纳新年音乐会的全球观众已达十几亿。在构成德奥音乐传统不可或缺的德国，享誉世界的指挥大师赫伯特·冯·卡拉扬也于1970年在文化名城柏林确立了足以引起德国人民自豪的"柏林除夕音乐会"，时间定在年末的12月31日。站在德国的立场而言，伟大的德国音乐家的作

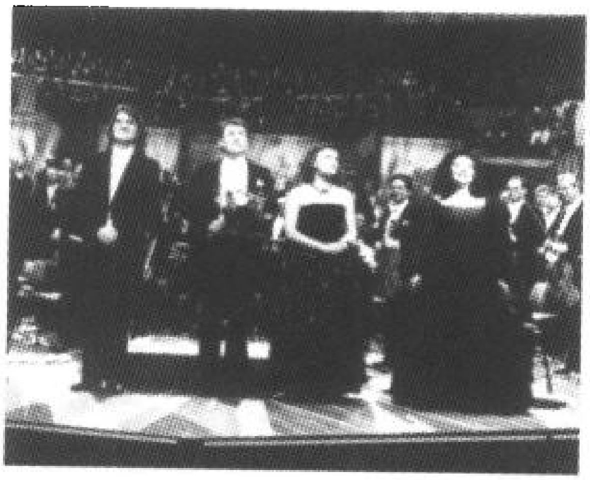


瓦格纳画像

品、象征德国音乐演奏顶点的柏林爱乐乐团和有资格作为汉斯·冯·比洛、亚瑟·尼基什和威廉·富特文格勒而继任乐团指挥的巨擘人物,这一切又是世界人民所共同仰止。贝多芬第九交响曲一直是柏林除夕音乐会的固定节目，这与第二天维也纳举行的音乐会在格调上的差别比较悬殊,但若论及通俗性,则“欢乐颂”还是得屈居“蝙蝠”之后,而其他方面则又是另一回事了。卡拉扬 1989 年去世以后，这一传统被意大利俊秀克劳迪奥·阿巴多继续保持并逐渐演变成将此音乐盛会专门“献给”某位音乐大师的专题纪念音乐会，例如 1991 年纪念贝多芬、1992 年纪念理查·施特劳斯和本片 1993 年纪念理查德·瓦格纳。

通过柏林爱乐乐团全体成员的民主选举，克劳迪奥·阿巴多继卡拉扬之后就职于世界超级乐团——柏林爱乐的第五任指挥。可在此之前,无论是在米兰斯卡拉还是维也纳国家歌剧院,阿巴多都从未指挥演出过瓦格纳的重要作品。这次的柏林除夕音乐会令人翘首以待的将是阿巴多在瓦格纳音乐上的造诣如何？因为从某种意义上讲,这是阿巴多指挥瓦格纳音乐的首演!

三位当今著名的瓦格纳歌唱家和年轻的威尔士男中音布里恩·特菲尔同场献技,为音乐会增添了许多光彩。美国女高音歌唱家雪莉·丝达德曾在拜罗伊特演唱过《汤豪瑟》和《罗恩格林》,此次音乐会中她同样演唱伊莉莎白和埃尔莎。生于美茵河畔巴伐利亚州维尔茨堡市的沃尔特鲁德·梅耶尔 1983 年便在拜罗伊特音乐节上登台演唱,是当今最为活跃的瓦格纳歌唱家。在这次除夕音乐会上，她用她那饱满的激情和动人的表演，演唱了次女高音的奥特鲁德与抒情女高音的齐格琳德,从而充分地显示了她的实力。齐格弗里德·耶路撒冷生于北莱茵—威斯特法伦的奥伯豪森市，虽然目前还未在拜罗伊特演唱过全部瓦格纳歌剧的男高音角色，但在世界其他各主要的歌剧院则已经唱齐了齐格蒙德、齐格弗里德、特里斯坦、罗恩格林、帕西法尔和瓦尔特。若论耶路撒冷的气质恐怕只有罗恩格林、瓦尔特和特里斯坦较为合适，但若论其音色则有些令人不爽的发暗使其不能达到完美。无论在他 1984 年拜罗伊特的《纽伦堡的名歌手》、1980 年的《帕西法尔》或是



(左起)特菲尔、耶路撒冷、梅耶尔、丝达德

大都会的《尼伯龙根的指环》之中观众都有所体会。近年来声名鹊起的特菲尔在此演唱了抒情男中音的沃尔夫拉姆和低男中音的汉斯·萨克斯，较他在《费迦罗的婚礼》中的表演使我们感觉到他名副其实地拥有一系列广阔的角色。虽然没听过他的瓦格纳全剧，但我们仍有理由相信他具备向瓦格纳歌剧冲击的潜力。

柏林爱乐乐团全队出场——阿巴多为此次音乐会排出了这支4管编近120人的大型乐团。左侧那6台金黄色的竖琴熠熠闪亮，高搭起来的演唱台仿佛寓意着沃尔哈拉城堡般的宏伟，那简洁的几何图案造型十分古朴、典雅。乐团成员们精神焕发，几位女乐手点缀其中不禁使我们惊喜——柏林爱乐终于有了女音乐家！随着观众雷鸣般的掌声，阿巴多身着一袭黑色礼服、手持那根“份量不轻”的指挥棒步入音乐厅。

《汤豪瑟》序曲在异常静谧的气氛中由圆号和大管稳健、庄严地奏出了“巡礼大合唱”的动机，各部弦乐呼应着它，音量逐渐加大、音响加厚，在弦乐组宽广的大三连音整齐地衬托下，铜管组强有力地再次奏响了“巡礼大合唱”，阿巴多灵活多变的手法引导着音乐的进程。柏林爱乐确实具备最优异的合奏能力！在快乐的“维纳斯堡”动机和铿锵的“维纳斯的赞歌”声中，快速的经过句之后，在相对一段的宁静声中，弦乐组便奏出了韧劲十足的几十小节逐渐上扬的华彩乐段……稳而不乱、持续渐强，与灿烂的铜管一起达到高潮。阿巴多那高高举起的手臂在空中稍事停顿、右手的指挥棒两下划弧，音乐嘎然而止。此时适度的残响还未消失，观众们便已爆发出了雷鸣般的掌声！

接下来的演唱自然十分精彩，几位歌手尽显其能。尤其是《罗恩格林》中那大段的、罕见的女声二重唱，丝达德和梅耶尔旗鼓相当，各有风彩，似乎梅耶尔的表情传达更为动人（这类“音乐厅歌剧”的形式依然适用于瓦格纳的作品）。特菲尔一段“晚星之歌”倒也华美、悠扬，但他应注意此曲与小夜曲的区别。几位歌者彬彬有礼地向观众致意，观众们则同样地报以热情的掌声。

阿巴多面目严肃、双臂紧抱，可能在焦急地等待着掌声的结束。镜头改为全景长焦，《纽伦堡的名歌手》前奏曲终于奏响！柏林爱乐全奏时产生的轰鸣和大动态令人惊心动魄。6台竖琴在6位女乐手的拨奏下发出了清丽的音响，镜头切换到她们纤纤玉指的近景特写，在一溜排开的竖琴的琴弦上轻盈地抚弄，而特写撷取的长景深视觉效果镜头又显示出一种庄严的气势。欢快的木管令人心喜，高昂的弦乐令人激动，C大的曲调使人向上，一声大钹，定音鼓敲击出了滚滚的音流，全曲在辉煌的全奏中结束。

在《女武神》的二重唱中，用疾风骤雨和情意绵长来形容其所表达的剧情才是贴切的。虽然耶路撒冷有些粗糙的噪音鼓足气力还是不能尽如人意，但对齐格蒙德角色的领悟仍十分高超。梅耶尔用抒情女高音演唱的齐格琳德则非常完美，她那"源于内而形于外"、活脱的表演即使在来自拜罗伊特录制的齐格琳德当中亦属上乘。临近结束，歌者与乐手群情激昂，阿巴多则也全力以赴地展现出了他那令人感动的激情！音乐一句快似一句、弦乐密不透风，在几近痉挛地、高速地提升到了顶点之时，乐队轰然止住。

此时阿巴多的脸上才露出了欣喜的笑容，乐队全体起立向观众致意，而热情的观众好像仍未满足，热烈地鼓掌并期待着Encore！阿巴多再次出场，在乐手落座时他还在笑着。阿巴多振臂一挥，奏出了瓦格纳音乐会上无一例外的Encore曲——"女武神的骑行"。

剩下的场面不用多说，读者们自然能够想像得到！

话说回来，DGG公司的4D录音确实使低频更为丰厚，但过度压制下的铜管未能有排山倒海般的表现。这种录音哲理与索尔蒂爵士在DECCA录制的现场形成鲜明的对照。只是在Encore中才将铜管解放，使人感觉到有点为时过晚！除此以外的声音录制可以说是尽善尽美！

无论怎样，阿巴多这场瓦格纳音乐会的首演已经取得了极大的成功。

74.BMG(RCA)公司 60333-6-RG(1 LD/NTSC 激光视盘)

曲目:《罗恩格林》第三幕前奏曲



《汤豪瑟》序曲及"饮酒歌的芭蕾音乐"(巴黎版本)

《齐格弗里德》之"森林在窃窃低语"

《诸神的黄昏》之"破晓及齐格弗里德走马赴莱茵"

《女武神》之"女武神的骑行"

演奏:NBC 交响乐团

指挥:阿尔图罗·托斯卡尼尼

录像:1948年3月20日在纽约8-H录音室制作NBC电视广播节目的现场录像

简评:

指挥大师阿尔图罗·托斯卡尼尼1867年3月25日生于意大利的帕尔马，1957年1月16日在纽约逝世。一战以前，他便在米兰斯卡拉和纽约大都会扬名于世，1928年至1936年担任纽约爱乐乐团常任指挥，因其出众的才能，美国全国广播公司于1937年为他特别成立NBC交响乐团用以专职录制广播和电视音乐节目。托斯卡尼尼担任该团指挥直到1954年退休。其后，NBC交响乐团也随即解散。



阿尔图罗·托斯卡尼尼

这部黑白电影纪录片是NBC当年的一部电视音乐会的实况录像，在纽约8－H录音室拍摄（现场坐满了观众）。由于当时的条件所限，拍摄现场的摄像机位很少，画面仅停留在指挥近景、乐团全景、侧景等位置，给人的感觉比较单调，而且镜头在某处的停留时间过长，不似现在的音乐会录像那么地多姿多彩。可是，这也丝毫不能影响这部纪录片的价值。

在一片热烈的掌声中，身着深色礼服的托斯卡尼尼从乐团右后方的休息室走上了指挥台，面对观众微微倾身，转身示意乐团准备。随着那紧握指挥棒的右手坚定的一挥，乐队整齐地起奏了音符……难以置信，一位81岁的老人的手臂会那么的有力，他的双目（那双“小眼睛”）还会那么的炯炯有神。他的指挥简洁、明快，律动感很强，提示动作非常清晰，没有什么花哨的动作，面目表情十分严肃，并不时用眼神和面部动作加强着手势的强调，是一派不折不扣的严谨认真的指挥风范。我们在音乐会上从未见到过托斯卡尼尼的笑容，即使观众们的掌声和呼喊再强烈，他也仅是以指挥棒先点起几位主奏乐手向观众单独致谢，随后请全团起立，而他自己依然是稳稳地转过身向观众微微一躬，随后继续演奏乐曲。无论乐曲的情绪是什么样，他总是那一个样。“森林在窃窃低语”的欢快、俏皮，“莱茵之旅”的英气和宏大，直至“女武神”的激越、昂扬，均在他的棒下产生了极佳的情绪，但一看托斯卡尼尼，他依然是那幅冷峻的面孔，依然是“8字型”的挥棒，左手呈“八字型”地配合着右手（有

时为示意减弱而呈胸前俯掌手式)，眼睛紧盯着乐团。这就令我们产生了疑问，他怎么能用这套动作指挥出那么多种多样风格的音乐呢？是他排练的功夫下得多，还是与乐团的磨合已到最佳，还是他客观的指挥风格已产生了神奇的效用……。单就瓦格纳的音乐而言，富特文格勒和托斯卡尼尼的处理最能引起人们的兴趣。一向严谨、刻板的德国人居然在指挥时“浪漫”到了“不守纪律”的地步，而一向浪漫、潇洒的意大利人却又规矩到了“不敢越雷池”一步的地步，而两者的音乐都令人着迷和感动。虽有人力图去揭示它，并从各个方面去立论、去分析、去下判断，但均无法在事实面前每试皆准。所以，对于乐迷，无论是“富氏迷”还是“托翁迷”，最好的方式就是完全地丢开这个“谜”而该去“迷”谁就去“迷”谁，二者皆迷亦无干系。这样，你将永远是一个真正的乐迷并能尽享乐迷之乐！

75.BMG(RCA)公司 60338－6－RG(1 LD/NTSC 视盘)

曲目:《罗恩格林》前奏曲
《齐格弗里德》之“森林在窃窃低语”
《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲及“伊索尔德的爱之死”
《诸神的黄昏》之“齐格弗里德的葬礼进行曲”
《女武神》之“女武神的骑行”
演奏:NBC 交响乐团
指挥:阿尔图罗·托斯卡尼尼
录像:1951 年 12 月 29 日在纽约卡内基音乐厅制作 NBC 电视广播节目的现场录像



简评:

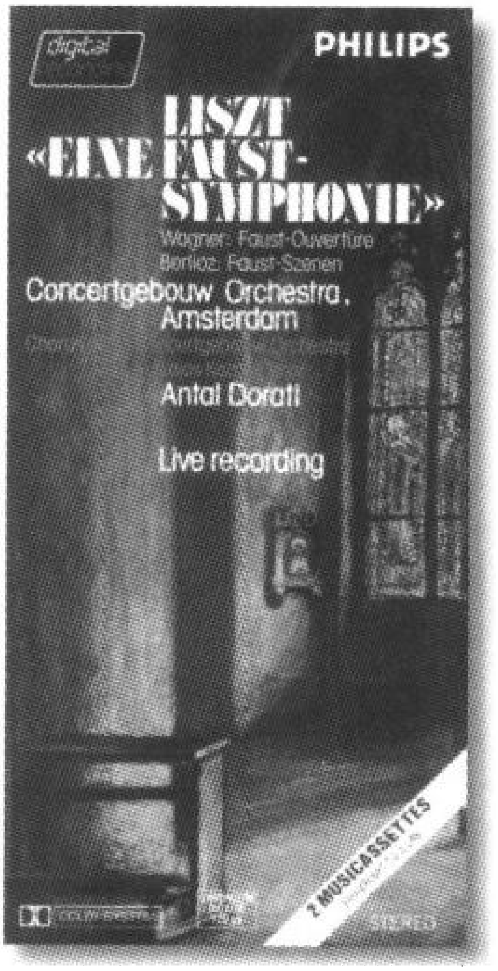
至今未见托斯卡尼尼的瓦格纳全剧录音真是一件极大的憾事！不知是唱片公司尚未发行，还是压根儿就没有的缘故。这无论是对托斯卡尼尼、还是瓦格纳、还是广大的歌剧迷而言，都是令人扼腕叹息的！唯一的补救，就是托斯卡尼尼为 NBC 录制的选段唱片能令我们一饱耳福(另外还有几张大师指挥纽约爱乐录制的瓦格纳音乐的唱片)！这其中托斯卡尼尼指挥瓦格纳音乐的现场实况录

像就越发显得珍贵啦！

从 8－H 录音室转到卡内基音乐厅以后，RCA 录音质量确实有了很大的提高，声音有了清晰、圆润、丰满的感觉。

托斯卡尼尼指挥演出从来不看总谱，这表明他有着超人的记忆力。据说，托斯卡尼尼在逝世的时候，他的脑子里“储存”了百部交响、协奏曲和几十部歌剧的“总谱”，这就说明，在他生前演出时，随时“调取”其中任何一部可以马上开始指挥。这真是一项奇迹！也只有后来的卡拉扬能与之相匹。这种提前背谱的方式使大师在现场演出时能够全力地与乐团融合，他有更多的时间（或者说，他用所有的时间）来把握乐团，甚至可以在更加微观的地方作出处理。这也是大师技压群芳的一件“法宝”！

本片还是一部黑白纪录片，且有些曲目与上一张（1948 年 3 月 20 日在 8－H 的影片）相同（这不难看出大师对于瓦格纳的音乐在选曲方面的个性）。与三年前相比，已经 84 岁的托斯卡尼尼身体上的变化不大，指挥的方式一如以往，音乐的激情还是那么奔涌，《女武神》还是那样的剧力千钧（这首“女武神的骑行”一般在音乐会上都作为最后的一首 Encore 曲），而观众的情绪还是那么的热烈。而越是这样，就越是令我们急切地盼望着能有一部托斯卡尼尼的瓦格纳全剧录音的问世！不知我们是否能够如愿以偿？



76.PHILIPS 公司 7654 089(2 MCs)

曲目：《浮士德序曲》……
演奏：阿姆斯特丹音乐厅管弦乐团
指挥：安托尔·多拉蒂

简评：

这套磁带（两盘）全名《李斯特“浮士德交响曲”、瓦格纳“浮士德序曲”及柏辽兹“浮士德场景”》，由此看来，这是一个浪漫乐派的“浮士德大合辑”。由于选录了瓦格纳的《浮士德序曲》故收入本书，但它实在该

是另外二者的“装饰乐曲”。

歌德的戏剧名作《浮士德》对浪漫派音乐家产生过极为深刻的影响，几乎在同一时期，柏辽兹（1803—1869）创作了四幕“戏剧传奇”式歌剧《浮士德的沉沦》（1846年4月在巴黎完成），李斯特创作了大型的《浮士德交响曲》——副标题为三幅性格图画（由一位男高音演唱）——借用交响乐曲和男声演唱表现浮士德博士、恶魔梅菲斯特费勒斯和格列卿。而瓦格纳从1840年就开始构思和写作以《浮士德》主题的交响曲，直到1855年经他最终保留下来的部分就只剩下了这首《浮士德序曲》（古诺的歌剧《浮士德》也于1859年3月在巴黎首演）。

这三部作品被一同录制确实有着很多的情趣，首先三人在音乐史上的地位就非同一般，且三人之间过从甚密，其次是他们那“同性不同形”的浪漫艺术追求。另外，在当时的“艺术之都”巴黎，他们始终在互相鼓励和帮助着，特别是瓦格纳和李斯特之间。诚然，如果只从表面形式上去比较这三部作品的作法是缺乏智慧的，所以，我们应该在仔细地品味之余而去进一步地探究它们那种深层的艺术境界。

柏辽兹的《浮士德的沉沦》通常被节选《匈牙利进行曲》（拉科奇进行曲）、《仙女之舞》和《鬼火小步舞曲》三首管弦乐曲作为“组曲”在音乐厅里演奏。由多拉蒂指挥阿姆斯特丹音乐厅管弦乐团于1982年录制的本片就是采用了这套“组曲”。另外，李斯特的《浮士德交响曲》为现场录音。以这支技巧高超、“声音”特好的乐团在多拉蒂棒下的表现，相信大家已能推测出这套录音的优秀程度。

77. DGG公司 072 551－1（2 LDs/NTSC视盘）



片名：《庆祝詹姆斯·列文与大都会歌剧院成功合作25周年音乐会》（第一辑）
演唱：曾在MET登台演唱的各国歌唱家们
伴奏：大都会歌剧院交响乐团
合唱：大都会歌剧院合唱团
指挥：詹姆斯·列文
电视导演：布莱恩·拉奇
录制：1996年4月27日在MET的现场实况

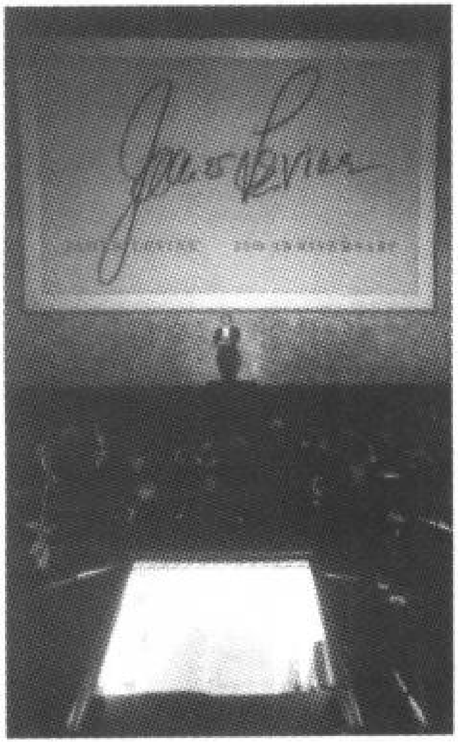
简评：

詹姆斯·列文1943年6月2日

生于俄亥俄州的辛辛那提，10岁时便以钢琴家的身份与辛辛那提交响乐团合作演出了门德尔松的第二钢琴协奏曲。后进入著名的美国朱莉叶特音乐学院学习指挥和钢琴，1964年起在克利夫兰交响乐团担任乔治·塞尔的助理指挥达6年之久。1971年的6月5日，列文首次在大都会登台指挥歌剧《托斯卡》，1973年被任命为剧院的常任指挥，



詹姆斯·列文



列文在音乐会上

1976年升为音乐指导，1986年被特别任命为剧院的艺术指导。至此，这家全球最为著名的歌剧院终于拥有了一位能令美国人民引以自豪的“本土”指挥(在列文以前，MET的众多著名的指挥家里极少有美国指挥)！

1996年4月27日，来自全球58位伟大的歌唱家们云集在纽约大都会歌剧院里，为“纪念音乐会”演唱助兴！这些歌唱家均是曾经叱咤大都会舞台的明星，其中许多人都与列文有过成功的合作。列文在大都会(截止当晚演出止)已成功地指挥了68部歌剧1646场次的演出。历时25年，他所取得的辉煌成就终于在今晚得到了最高的回报！

当晚的大都会歌剧院里座无虚席，连同四层看台上的观众已将近4000人。在一片热烈的掌声中，列文笑容可掬地走上指挥台向观众致意。此时剧院的灯光全部点燃，场内的气氛一下高涨起来。列文指挥MET交响乐团以《黎恩济》序曲拉开帷幕，那悠扬、欢腾的乐曲(此曲本身就有一种情绪上的煽动性)使场内再次爆发出热烈的掌声！紧接着由年轻的美国女高音黛伯拉·沃伊特充满激情地演唱了《汤豪瑟》第二幕伊莉莎白的咏叹调“再一次环视这高贵的、歌的殿堂”，令观众再次倾倒。本次音乐会各位歌唱家演唱了丰富多彩的歌剧选段，而瓦格纳的作品则占了相当的数量。来自巴尔的摩的美国低男中音詹姆斯·摩里斯演唱了高昂宏大的“沃坦的告别”选段



沃尔特鲁德·梅耶尔

(《女武神》第三幕)，这位当代著名的“沃坦”在DGG的《指环》(激光视盘和CD唱片)中有着令人钦佩的上乘表现。与列文共同在1983年拜罗伊特音乐节上登台并演唱孔德里的新一代瓦格纳女高音、德国歌唱家沃尔特鲁德·梅耶尔一曲演唱俱佳的“伊索尔德的叙述与诅咒”(《特里斯坦与伊索尔德》，第一幕)令任何人听来无不闪动着动情的泪花!她的传神、她的激越、她的煽情已达十分成熟的角色深度，而观众也被她这段演唱深深地触动并报以长久的掌声。当年拜罗伊特的“黑色维纳斯”格拉丝·邦布瑞依然宝刀不老，她深情的歌喉感动了现场所有的人。

年近古稀的意大利男高音卡罗尔·贝尔贡齐老骥伏枥，一曲高难强度的《路易斯·米勒》(演唱鲁道夫，威尔弟作曲)尽显他那深厚的艺术修养和美歌功力，使整晚的演出出现了一个高潮。同样已近古稀的瑞典伟大的瓦格纳女高音伯尔吉特·尼尔森虽未演唱，但她即席发表了一篇热情洋溢的祝辞献给Jimmy(列文的昵称)“多么好的演出，多么好的歌唱家，多么好的乐团，多么好的合唱团……我心中的歌唱也是如此的欢乐，就像列文的演出一样的欢乐。不只是在今晚，而且是聆听了辉煌的25年!……亲爱的大师，我衷心地感谢您在这辉煌的25年里的功绩，同时向您表示祝贺，这是大都会歌剧院最难以让人相信的一个时代



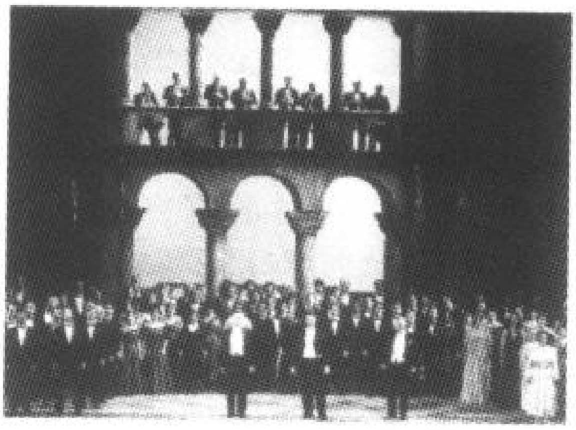
格拉丝·邦布瑞

……”。随后她在一片吹呼声中为观众们演唱了几句《女武神》里的Hojotoho，她强烈的自信心使她依然唱出了一个强劲的降B!自从尼尔森于1959年在大都会首演以来，除了演唱最著名的瓦格纳歌剧以外，还成功地演唱了普契尼、威尔弟、理查·施特劳斯和贝多芬的歌剧，使她成为了MET的宠儿。今天她以高龄前来为列文祝贺是对音乐后辈的无限激励和关怀。大都会合唱团在一曲“醒来吧”(选自《纽伦堡的名歌手》第三幕终场)的大合唱中，显示了他们坚强的实力和良好的素养。这辑“纪念音乐会”的现场在这首合唱曲中落下了帷幕。在观众长时间的掌声和喝彩声中，列文走上舞台频频向观众和歌唱家们致意。这一刻的辉煌是他25年脚踏实地的成果，是他事业一个成功的标志!他自然是美国人民和纽约大都会歌剧院的骄傲，但更是后人应该学习的榜样!



伯尔吉特·尼尔森

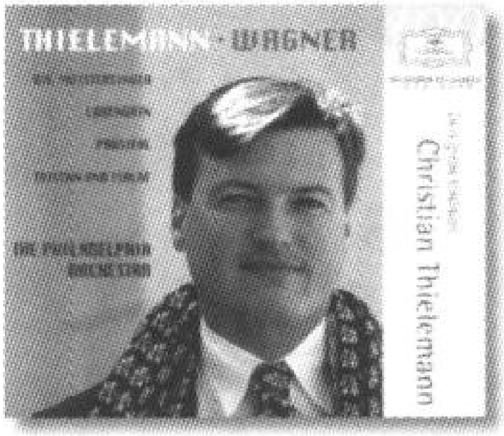
音乐会现场实况录像的激光视盘色彩艳丽，场面华丽，制作精良。实况录音声势宏大，饱满清晰。在此，我们以更高的呼声热烈地盼望着第二辑的发行!



大都会歌剧院合唱团



艺术家们向观众致意



78.DGG 公司 453 485－2(1 CD)

曲目:《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《罗恩格林》第一幕、第三幕前奏曲
《帕西法尔》第一幕前奏曲及"神圣的周五"音乐
《特里斯坦与伊索尔德》第一幕前奏曲及"伊索尔德的爱之死"
演奏:费城交响乐团
指挥:克利斯蒂安·蒂勒曼(Christian Thielemann)
录音: 1997 年 4 月于新泽西科林斯伍德的 Giandomenico 录音室,全数码 4D 录音

简评:

费城交响乐团录制瓦格纳的唱片还是在奥曼蒂时代，乐团与德国新秀蒂勒曼的这张是该团的第二次瓦格纳音乐录音。

1959 年生于柏林的蒂勒曼 5 岁学习钢琴，后入柏林高等音乐学院学习乐器演奏,除此以外选学指挥和作曲。毕业后,他在柏林德意志国家歌剧院工作并同时担任卡拉扬的指挥助理。1985 年他被任命为杜塞尔多夫的莱茵德意志歌剧院的常任指挥，几年以后他又担任了纽伦堡歌剧院的音乐总指导。1993 年他又被(意大利)波罗纳歌剧院聘为常任客座指挥上演意大利歌剧。他曾在罗马与圣切契里亚音乐学院交响乐团合作演出了贝多芬的"九大"，并于 1993 年率领该团登陆日本巡演。蒂勒曼在美国的首演是在芝加哥的《厄莱克特拉》以及大都会的《玫瑰骑士》和《阿拉贝拉》等理查·施特劳斯的大型歌剧作品(后者已被 DGG 发行了激光视盘),此时他已取得了个人指挥艺术的公认和赞誉。随后,蒂勒曼在柏林德意志国家歌剧院首次登台指挥了《罗恩格林》并于 1993 年 10 月携原班人马再赴东京访问演出。在 1997—1998 年的歌剧季里，他被该剧院任命为音乐总指导。蒂勒曼在科文特花园的首演剧目是雅纳切克的歌剧《耶努发》。他在音乐厅的音乐会上也取得了巨大的成功(在费城、纽约、芝加哥、洛杉矶和明尼苏达),另外他还指挥了其他世界著名的交响乐团，如以色列爱乐、爱乐乐团(英国)、柏林爱乐等等。

费城交响乐团有着典型的欧洲乐团的音色。片中蒂勒曼将他们按照老式德国乐团的摆位(第一小提琴居左、第二小提琴居右，中提及大提居中)以期能产生更"德国化"的乐声。对于现代指挥家

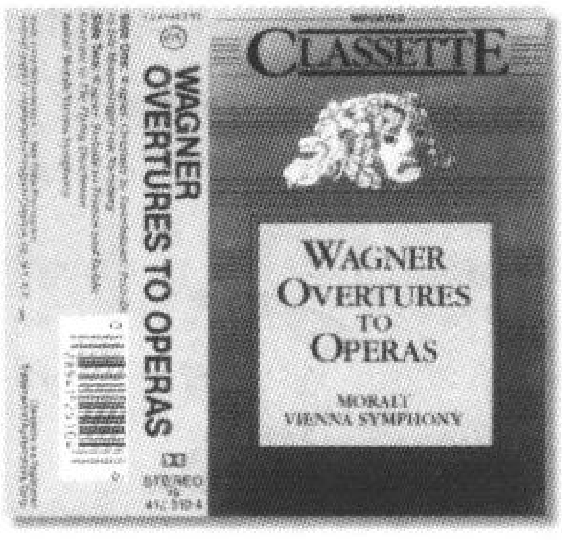
来说，录制瓦格纳的歌剧或唱片是一种极大的挑战，同时也是指挥实力的体现，这与录制贝多芬是同等重要和必要的。出生在德国的蒂勒曼对于瓦格纳的音乐有着天生的喜爱，在庆祝“DGG百年”之际，他与费城交响乐团合作为录制这张《瓦格纳》专辑，的确付出了极大的努力。

在4D的高科技录音里，蒂勒曼确实使费城交响乐团发出了浓浓的、丰满的低频响应、厚度极大，且两个弦乐组的定位也十分清晰。《纽伦堡的名歌手》前奏曲架式很大，气势不凡，有股年轻人的热情与奔放。《罗恩格林》前奏曲则突出的是费城交响乐团高贵、典雅、如丝般润泽的弦乐和优美稳健的演绎特性。《帕西法尔》、《特里斯坦与伊索尔德》则显示了蒂勒曼在瓦格纳音乐方面的指挥实力和技巧。音乐流畅、抑扬顿挫，乐曲的进行安排合理，控制乐团和构架“立体感”的音乐特征确有前辈大师的影子。本片可听性很高，蒂勒曼也将会成为新一代瓦格纳音乐艺术的指挥家。

79.Poly Gram 宝丽金公司 412 510－4(1MC)

曲目:《汤豪瑟》序曲(德累斯顿版本)
《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲
《漂泊的荷兰人》序曲
演奏:维也纳交响乐团
指挥:鲁道夫·莫拉特(Rudolf Moralt)

简评：



这盒录音磁带虽录于早期立体声时代的1954年，但却有着出色的音质。1984年发行时采用了DOLBY SYSTEM杜比降噪系统使磁带听来也能达到较为满意的效果。

鲁道夫·莫拉特客座统领乐团曾为PHILIPS留下了许多优秀的录音。其中最突出的应是莫扎特的歌剧。大名鼎鼎的维也纳交响乐团成立于1900年。在维也纳爱乐乐团主要为维也纳国家歌

剧院演出歌剧进行伴奏时，维也纳交响乐团便成为一支音乐厅里的主要乐团。二战以后，卡拉扬于1948年至1954年曾任乐团音乐指导，使乐团相对战前的各方面都有了很大提高。此后乐团未设常任指挥。直至1960年才由萨瓦利什继任音乐指导和常任指挥。

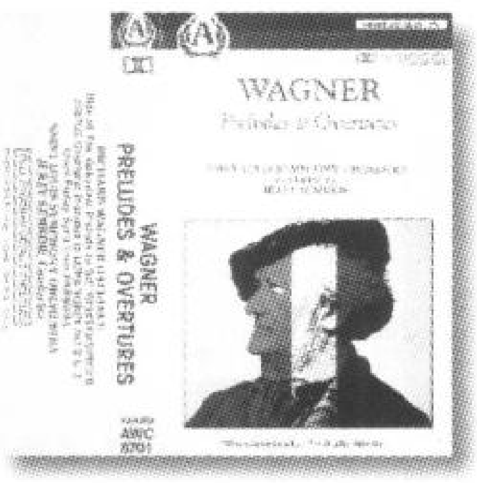
我们能够听到，维也纳交响乐团在演奏这些瓦格纳的著名乐曲时采用了一些颇为自由的速度，它使乐曲变得更加活泼，尤其反映在《汤豪瑟》和《纽伦堡的名歌手》中。《特里斯坦与伊索尔德》和《漂泊的荷兰人》则用不小的力度变化来彰显戏剧性的悲剧主题。乐团演奏无懈可击，合奏音色也很壮丽。通过聆听再来分析一下指挥的意图，他的某些即兴处理很像富特文格勒的方式，但对乐句在抑扬顿挫方面的控制尚有差距，由此亦给人造成了有些散乱和不稳定的感觉。

80.(美国)AWARD公司 AWC 8701(1MC)

曲目:《黎恩济》序曲
《罗恩格林》第一幕、第二幕前奏曲
《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《帕西法尔》之“神圣的周五”音乐
《女武神》之“女武神的骑行”
演奏:圣路易斯交响乐团
指挥:杰西·辛柯夫(Jerzy Semkow)

简评:

美国的圣路易斯交响乐团成立于1880年，至今已有百多年的历史。1979年由列奥纳德·斯拉特金担任指挥以来，为Telarc公司录制的一些唱片曾在美国引起很大的反响。乐团的声音有着如丝般的美感，虽不在“五大交响乐团”之列，也应属于一流的美国交响乐团。



本盒磁带名为《瓦格纳序曲及前奏曲集》，采用杜比降噪方式录制，音质比较好。圣路易斯交响乐团的整体色彩确实很突出，它给予我们从另一个聆听角度去倾听瓦格纳乐曲中能

令人产生温情的东西。乐团的反应力十分敏捷，乐句转换在高速的音乐行进中丝毫不乱。铜管和弦乐一样地出色，在全部选曲的演奏中都有上乘的表现。



81.EMI 公司 CDH 7 63030 2（1CD）

曲目：姬尔丝坦·弗莱格斯达德演唱的瓦格纳歌剧选段：

①《汤豪瑟》第三幕“伊莉莎白的祈祷”（1948 年 4 月 1 日录制于伦敦的阿比路录音室）

②《齐格弗里德》第三幕布伦希尔德的唱段。男高音希特·斯万霍尔姆扮演齐格弗里德（1951 年 6 月 12—13 日录制于伦敦的阿比路录音室）

③《诸神的黄昏》第三幕“布伦希尔德的祭祀”（1948 年 3 月 26 日录制于伦敦的阿比路录音室）

④《特里斯坦与伊索尔德》第一幕“伊索尔德的叙事和诅咒”。次女高音伊莉莎白·洪根扮演布兰甘妮。第三幕“伊索尔德的爱之死”（1948 年 3 月 31 日和 4 月 1 日录制于伦敦的阿比路录音室）

⑤《韦森冬克夫人的五首歌曲》。钢琴伴奏，杰拉德·摩瑞（Gerald Moore）（1948 年 5 月 25—26 日于伦敦的阿比路录音室）

伴奏：（英国）爱乐交响乐团

指挥：以赛亚·多布罗文（Issay Dobrowen）（1）、（4）
乔治·塞巴斯蒂安（Georges Sebastian）（2）
威廉·福特文格勒（3）

制作人：瓦尔特·李格

录音师：道格拉斯·拉特尔

简评：

姬尔丝坦·弗莱格斯达德 1895 年生于挪威，1962 年逝世，享年 67 岁。在她开始歌唱生涯的最初，在 1919 年的奥斯陆，她只演唱了相对较轻的角色，像黛斯德蒙娜（《奥赛罗》，威尔弟作曲）、明尼（《西部女郎》，普契尼作曲）等等。当 1920 年底她来到哥德堡以后便开始演唱了一系列“有份量”的角色，像阿伊达和托斯卡等。1929 年，她在那里首次演唱了《罗恩格林》的埃尔莎，并从此走上了光辉的瓦格纳声乐艺术之路。

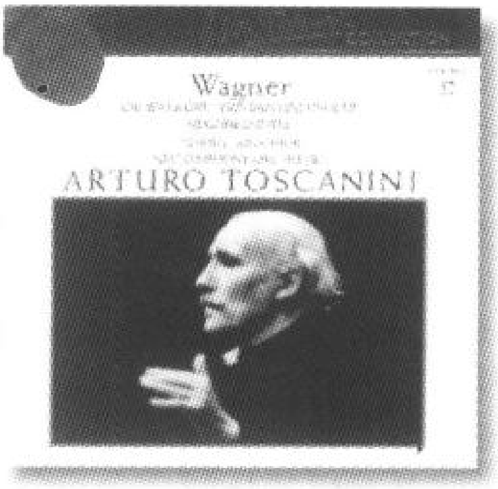
1932 年她重返奥斯陆首次演唱了《特里斯坦与伊索尔德》，并

在以后总共演唱了大约180次的伊索尔德！她在祖国取得了极大的成功以后，1933年她受到了当年拜罗伊特的“布伦索尔德”——埃莲·古尔布兰森女士的邀请前往拜罗伊特音乐节参加演出。当时由于弗莱格斯达德的名声尚未远播，故而只演唱了奥特琳德（八位女武神姊妹之一）和命运女神（《诸神的黄昏》序幕里的三位命运女神之一的女高音角色），但她的歌喉马上在拜罗伊特引起了注意。1934年她便在音乐节上成功地演唱了齐格琳德和贡特鲁妮，并在其后受到邀请前往纽约大都会歌剧院。通过视唱，她正式进入大都会，并在1935年她在大都会歌剧院首演时与马克思·洛伦茨一起成功地演唱了齐格琳德和伊索尔德（洛伦茨扮演齐格蒙德和特里斯坦）。她的名望随之鹊起并迅速地跃居于洛特·黎曼、玛丽亚·穆勒、海伦·特劳贝尔、弗莉达·里德尔、劳利茨·麦尔乔尔以及玛塔·F·康库伦茨等一批当红明星之列！在大都会日后的演出中，弗莱格斯达德终于演唱了瓦格纳女高音的无与伦比的角色——布伦希尔德，并由此奠定了一位伟大的女高音的国际地位！在1936—1937歌剧季里，弗莱格斯达德前往科文特花园开始了英国本土的首演。在辉煌地演唱了伊索尔德、森塔和布伦希尔德之后，她被誉为一代杰出的瓦格纳女高音歌唱家！英国人形容她的歌喉就像劳斯莱斯汽车那样的尊贵和充满动力，他们为之欢呼，欢呼这位斯堪的纳维亚的女高音、一位瓦格纳的英雄的女高音歌唱家！

由于纳粹希特勒发动的战争，弗氏夫人1941年与丈夫离开美国返回祖国挪威以避战乱。随着世界反法西斯斗争的胜利，在米兰解放后的1947年，弗氏夫人动身前往斯卡拉歌剧院，首次在那里登台演唱了伊索尔德。1948年，她重返科文特花园再次轰动地演出了布伦希尔德和伊索尔德！观众们惊奇地发现，她的“劳斯莱斯”般的歌喉似乎更加尊贵和更加强劲啦！此次在伦敦逗留期间，弗氏夫人应EMI瓦尔特·李格的盛情邀请，在阿比路录音室录下了本片中大部分的曲目。正值演唱生涯颠峰期的弗氏夫人将她最成熟的、最令人激赏的演唱由这张珍贵的唱片保存了下来，为我们欣赏她那炉火纯青的瓦格纳声乐艺术提供了永远的声音资料。

姬尔丝坦·弗莱格斯达德在1953年的“（挪威）告别舞台音乐会”之前的1951和1952年间再次应邀前往伦敦，在EMI瓦尔特·李格和录音师道格拉斯·拉特尔的通力合作下，在阿比路录音室，由指挥大师威廉·富特文格勒指挥，录制了那套足以傲视天下并能万古流传的经典名片《特里斯坦与伊索尔德》！最终为她那光辉的“瓦格纳的一生”留下了千古绝响！

本片曾荣获法国“最强音”唱片大奖，我们也确实能从弗氏夫人那散发着极大魅力的演唱中迅速地受到感染，这一点是很不可思议的。也许伟大的歌唱家们都有这种能力使你忘乎所以吧，就像玛丽亚·卡拉斯。但有一点可以肯定，任何一位伟大的歌唱家都有这种魔力，而且是十分强大的，因为他们本身就是一块巨大的磁石！



82.BMG(RCA)公司 60264－2－RG(1CD)

曲目：《女武神》第一幕第三场，男高音劳里茨·麦尔乔尔，扮演齐格蒙德。女高音海伦·特劳贝尔，扮演齐格琳德。（1941年2月22日在纽约卡内基音乐厅录制NBC广播节目的现场录音）

《女武神》之“女武神的骑行”（1952年1月3日录制于纽约的卡内基音乐厅）

《齐格弗里德的牧歌》（1952年7月29日录制于卡内基音乐厅）

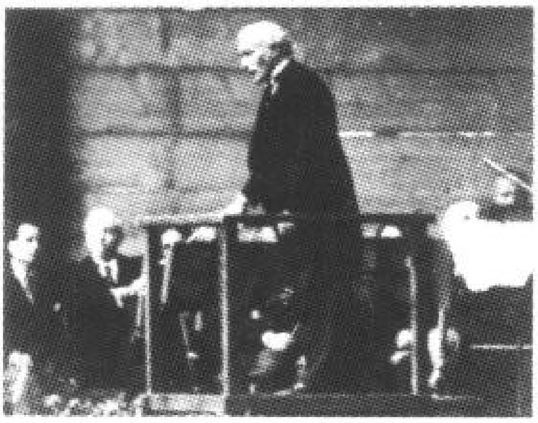
《特里斯坦与伊索尔德》第一幕前奏曲及“伊索尔德的爱之死”（1952年1月7日录制于卡内基音乐厅）

演奏：NBC交响乐团

指挥：阿尔图罗·托斯卡尼尼

制作人：理查德·莫尔(Richard Mohr)（除《女武神》第一幕第三场）

录音师：路易斯·雷顿(Lewis Layton)（除《女武神》第一幕第三场）



托斯卡尼尼在特里布申的音乐会上(1938年)

简评：

在齐格弗里德·瓦格纳（瓦格纳与科茜玛之子，自己也是一位作曲家和指挥家）的建议下，托斯卡尼尼于1901年在米兰斯卡拉歌剧院指挥上演了《特里斯坦与伊索尔德》，在取得了巨大的成功之后，齐格弗里德当即决定邀请他来拜罗伊特指挥这部作品。作为非德国指挥，托斯卡尼尼终于在1930年的拜罗伊特音乐节上成功地指挥了

该剧，这里当然有齐格弗里德的功劳。面对这一情景，观众席里的马勒与他的助手瓦尔特无不称赞这位意大利人以及拜罗伊特敢于冲破禁锢而广纳贤才的英明举动。因此，托斯卡尼尼又得以在1931年的音乐节上成功地指挥了《帕西法尔》。1930年当齐格弗里德去世以后，托斯卡尼尼曾亲自指挥了《齐格弗里德的牧歌》(此曲是瓦格纳为齐格弗里德而作）为他祭奠。在1938年的卢塞恩音乐节期间，托斯卡尼尼还亲自来到了瓦格纳首演此曲的地方——特里布申公寓边的公园里(而不是在公寓的楼梯上)指挥了《牧歌》。所以，这首乐曲一直是托斯卡尼尼经常演出的曲目，这里面饱涵着对这位好朋友无限的深情。

本片的所有曲目我们都能在MEMORIES那一套3张的唱片中听到，只不过由BMG重新翻录以后音质有了很大改观，使原来的声音更加纯净和清晰。

83.MEMORIES公司HR 4560/61(2 CDs)

曲目：1.《汤豪瑟》第二幕“又一次环视这高贵的歌的殿堂”，(1954年录音)
2.《漂泊的荷兰人》第二幕“漂泊的荷兰人之歌”，(1954年录音)
3.《罗恩柏林》第一幕“在令人沮丧的日子”，(1953年录音)
4.《女武神》第三幕终场。男低音乔治·伦敦扮演沃坦，(1954年录音)
5.《诸神的黄昏》终场祭祀，(1953年拜罗伊特音乐节现场录制)
演唱：埃丝特里·瓦尔内(Astrid Varnay)
伴奏：巴伐利亚广播交响乐团(1)、(2)、(4)
柏林美军占领区RIAS广播局交响乐团(3)
拜罗伊特节庆剧院交响乐团(5)
指挥：赫曼·维格特(Hermann Weigert)(1)、(2)、(4)



理查德·克劳斯(Richard Kraus)(3)
克莱门茨·克劳斯(Clemens Krauss)(5)

简评：

威尔弟和瓦格纳都从未对歌唱者说过：演唱我们的音乐，不需要研究歌唱艺术，只要有足够强劲的嗓音和称职的表演就行了。相反，威尔弟有一次在那不勒斯说道：“演唱者们绝对需要恢复像先前对于声乐学习所采取的严谨态度才可以”。

不过在德国，不仅几乎找不到真正的女高音，同样也找不到真正的男高音。因为如果一位德国男高音不能演唱瓦格纳的作品，那么他就很难受到聘用或得到那些主要的角色。因此，歌唱者们就奋力强化他们的声音，他们硬使自己去演唱瓦格纳的那些重量级的剧目。

如果男高音并不具备演唱瓦格纳歌剧的那副好嗓子，最好还是根本就不要去尝试。唱瓦格纳需要强劲的男高音，要能够用壮阔的嗓音去唱他的宣叙调，比如劳利茨·麦尔乔尔、路德维希·苏特豪斯和杰西·托马斯。虽然如此，可是有的男高音他的嗓音优美、清亮、舒畅，但音量不大，也坚持去唱瓦格纳，他们在这样做之前，也不深入学习气息运用、视唱与练声，而且对音区的运用也全不理解。

一位嗓音非常甜美的男高音，在学习上需要有一个非常认真、非常慎重的准备过程，可是大部分德国的男高音是用男中音的唱法歌唱，因为他们认为这样做就是演唱瓦格纳了。他们使足了劲在中音区狂吼，而不知道这样是在虐待嗓音，过不了多久，他的声音就会老化、疲劳甚至被毁掉。

所以这就产生了一种偏见：人们都说演唱威尔弟和瓦格纳的歌剧会毁掉一位歌唱者的嗓子！但对于有着深厚演唱功底和技术素养的歌唱家来讲，这种说法是不真实、不确切的！从这里我们可以找出一条歌唱艺术衰败的原因，这一点并没有太多的人察觉，可又是极其简单的——嗓声没有得到充分地培养和训练，既没有发挥其柔韧性，也没有掌握到由气息支持所唱出的连音和长句，自然而然地很快就会把嗓音消耗掉了。

年轻的歌唱者在学习声乐之初，一上来就演唱艺术歌曲或咏叹调，实际上还不懂得如何打开口腔，也没有认真学习为了发展声音而如何运用气息的切实支持，才能使声音具有圆润性和柔韧性，这乃是一种可悲的现象。

对于一位歌唱者来说，声音的大音量并非绝对需要，甚至也绝非要求嗓音多么美。如果一个人只要能够掌握正确的呼吸，清纯的读字和连音的歌唱，任何人都可以唱得使人听起来感到舒适。但初学的人在歌唱的时候常常会犯“尽情歌唱”的错误。

认为学习了意大利的美歌唱法之后，就不能够演唱和表演戏剧性强烈的音乐，乃是又一个错误。不要被“戏剧性的表演”这一句话给弄昏了头！这些人以为非得采用庸俗的方式、强力的声音、夸张的动作去表演才算是有戏剧性！不幸的是，现今就连一些已经成名的艺术家也有这种想法，不然好像就不成其为戏剧性

的歌唱家了。

瓦格纳在给桑德尔·德夫伦特夫人的一封信中曾这样写道：她没有“嗓子”，可是她懂得如何把气息控制得非常完美，以使真正的女性精神素质表露得极其出色，让人在听赏时所想到的是——那既不是歌唱也不是嗓子，而是……。所以，只有正确懂得歌唱的人，才能够在歌唱中获得真正的艺术力量和艺术表现，不论唱的是意大利、德意志还是法兰西的作品。一个音阶只有七个音，它对于唱任何语言其难度是相同的。因此，只有懂得这些演唱真谛的人，他们才能征服听众并保持嗓音！

随着贝里尼、威尔弟和瓦格纳作品的流行，歌唱家们声音的分类也发生了变化。次女高音被安排去唱女中音，女高音要去唱激励性女高音的最高音和少数的强低音，从而使中音区趋于减弱并使得高低音的音质陷于了不平衡的状态。这种对中音区的破坏，危及到了歌声的整体统一，同时标准音的提高也大大地增加了首席女高音歌唱的困难。内莉·梅尔芭（Nellie Melba，1859－1931，澳大利亚著名女高音歌唱家）1887年10月在布鲁塞尔成功地演唱了《弄臣》的吉尔达，1888年5月在科文特花园演唱了《拉美莫尔的露契亚》。而在1896年12月在大都会演唱《齐格弗里德》中的布伦希尔德时，几乎毁坏了她的嗓音，而使她度过一段长时间的休养期。后来她终于保住了水晶般清亮的嗓音并继续开展她的舞台演唱。还有意大利著名的男高音伊·堪帕尼尼，1871年他在《罗恩格林》的意大利首演时的成功演唱为他获得了辉煌的赞誉，此后便开展了广泛的巡回演出，他以汤豪瑟、浮士德、拉达梅斯（《阿伊达》）等角色著称于世，其音色之美堪比恩里柯·卡鲁索。但在后来的演出中，他的声音力度渐渐减弱，且声音的音准开始有偏低的倾向。

所以，缺乏系统的声乐学习和训练，好的歌唱艺术和最美的嗓音过不了多久也会变样。各种歌唱技艺的基础均取决于气息控制。除非歌唱家懂得如何控制气息和使自己的声音统一，他才能够便易地传导出威尔弟或瓦格纳所要求表现的各种不同的情感，他（她）才能把声音像弓弦乐器那样地持续得较为长远，使歌曲更具有韵味，并带有戏剧艺术或音乐戏剧艺术所需要的色彩（兰培尔蒂关于《谨防歌唱艺术的衰落》）。

19世纪后期，由于剧场的扩大、乐队人数的增加，以及人们在审美情趣方面发生的变化（比如瓦格纳和威尔弟作品的风行），使得以往那种小剧场、小乐队，在有限的观众面前演唱的情况不复存在了。在新的演唱条件下，歌唱者要想使自己的歌声穿过庞大的乐

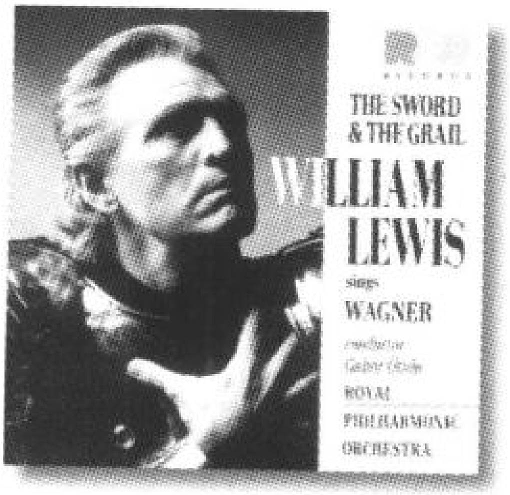
队形成的厚厚的“音墙”而传达到五、六层楼上的后排听众的耳朵里，过去那种“美声唱法”就必然要随着剧院客观条件的改变而改变。特别是瓦格纳后期的“音乐戏剧”中，单只是管弦乐团的声音份量就已经把歌唱家们逼到了前所未有的嗓音疲劳中去了。

直到1830年以前，所有的歌唱家们都被当时的观众所期望着能成为一名美声大师，可他们又被人为地分成了戏剧性的、抒情性的、花腔的诸多类型，而他们在被作品要求要达到人声音域的最高极端的演唱中已离真正的美声唱法越来越远！他们为了听众们能够听到不得不提高嗓门。甚至卡鲁索的一个高音C对于以往美声唱法时代的声乐鉴赏家们来说都会是十分粗俗的。歌唱家的艺术虽然曾在17和18世纪兴起，但在整个19世纪被抑制了成长，这不仅是由于管弦乐团的扩大，而且也是由于新兴作曲家们的改革。以往歌唱家们的即兴演唱和“人为”的“离谱”，在过去曾是一位歌唱家的特权甚至是一个必要条件，但在威尔弟和瓦格纳的作品中，这种行为已被宣布为“非法”而必须要忠实于作曲家所写下的音符！所以，在后来的歌唱家中又重新恢复了罗西尼、多尼采蒂和贝里尼的许多几乎被听众们所忘记的剧目的演出，甚至他们出于逆返地对亨德尔的那些“真正”美声唱法的歌剧也表示了极大的热心，这才使得当今的歌剧舞台上上演着极为广泛的各个时期的不同作曲家们的歌剧作品。这同时为歌唱家们与观众们提供了更大的表演和观赏的空间！

瓦格纳歌剧人才贫乏的问题已随着时代的发展而日益突出，真不知道今后将会是什么样。上述的原因使得瓦格纳男、女高音的杰出人物十分稀少。从历史上看，除德国人和斯堪的纳维亚人以外，极少有歌唱家能长久地保持上演着瓦格纳的剧目。生于斯德哥尔摩的埃丝特里·瓦尔内自幼在美国长大。1941年她在大都会登台首演（演唱伊索尔德）以后立即引起了公众的观注。1951年瓦尔内在拜罗伊特首演时就演唱了布伦希尔德，并在此后的17年里一直称雄于拜罗伊特。当伯尔吉特·尼尔森崛起之后亦不能掩盖其光芒。本片收录了瓦尔内众多德、意、法、奥的歌剧名段，有心的听者应该知道它的价值。

84.PICKWICK公司 CDRPO 7019（1CD）

片名：“宝剑与圣杯”——威廉·刘易斯演唱瓦格纳
演唱：威廉·刘易斯（William Lewis），男高音
伴奏：皇家爱乐交响乐团（英国）



指挥：盖伯·奥特沃斯(Gabor Ötvös)
录音：1984年12月录于伦敦的Barking Town Hall大厅

简评：

美国男高音威廉·刘易斯生于俄克拉荷马的Tulsa，曾在科罗拉多大学、德克萨斯克利斯蒂安大学和纽约大学求学并学习声乐艺术。此后曾在世界各个著名的歌剧院登台演唱了广泛的男高音角色(德、法、意、俄、英等古典、浪漫及现代歌剧)。刘易斯演唱瓦格纳戏剧男高音的开始，是从罗恩格林、汤豪瑟、埃里克到瓦尔特、帕西法尔、洛格，最后也演唱了齐格蒙德，齐格弗里德和特里斯坦。虽然刘易斯有过这样的经历但并不是十分地出名，也可能是由于没有进行过很好的宣传运作。

从片中我们可以听到他演唱的罗恩格林、洛格(《莱茵的黄金》中的火神)、齐格蒙德、齐格弗里德、黎恩济、汤豪瑟和帕西法尔的选段。他的声音音量不大，但纯净圆润、温情而甜美，是一个标准的抒情男高音气质。他的吐字发音很像彼特·霍夫曼，音质也很像，但在情绪上缺乏一种爆发力和必要的内在底劲，所以就无法与杰西·托马斯相比。但全片的演唱仍很动听，主要是由于他温柔、传情的演唱，能让我们在听过那些气魄宏大、声壮如钟的瓦格纳男高音们英雄般的唱腔以外，也能听到含情脉脉、清新悦耳的瓦格纳男高音。

乐队伴奏无可挑剔，唱片录音效果突出，人声也很饱满。

85.PICKWICK公司 PCD 928(1CD)



曲目：《齐格弗里德的牧歌》
演奏：苏格兰室内乐团
指挥：Jaime Laredo
录音：1989年5月录于格拉斯哥市政厅

简评：

瓦格纳这首充满田园意境的乐曲演奏长度约在19分钟左右，它本身没有什么固定的曲式，音乐的行进也十分自由和自然，它是一首较

为纯粹地追求温馨感受的纯器乐曲，在它里面没有什么对立和冲突，音乐不在任何主题上过份渲泄……它就像一股清风从天而来，穿过树林，拂过田野，飘过村庄，任意来往，用它永恒的凉意为它所经过的地方带来暂时的一阵清凉。这种清风的气质瓦格纳用音符描绘得惟妙惟肖，这使人联想到贝多芬的第六交响曲“田园”的曲风。



苏格兰室内乐团演奏的此曲能够使人产生这种十分美妙的感觉。

86.JVC 公司 JVCD－1011(1CD)

曲目:《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《罗恩格林》第三幕前奏曲
演奏:大坂爱乐交响乐团
指挥:TAKASHI ASAHINA 高隆朝日奈
录音:1988 年由东京的维克多(Victor)音乐工业公司制作发行

简评:

世界各大唱片公司现在还没有录制、发行过启用日本的交响乐团演奏瓦格纳的唱片，所以这张 JVC 自己出版的名为《交响作品集》的唱片就为我们提供了一个机会。

本片的录音十分讲究，甚至在唱片的包装上都极为精美。当听完这两段瓦格纳乐曲后，感到这支日本乐团的乐手素质非常高，并且演奏起来十分认真，音色的控制也很好，乐团全奏时也能产生较为理想的音响。录音的动态比较大，厚厚的低音弦乐和甜美的高音弦乐器都有极好的表现。所以，如果今后要见到日本乐团演奏的瓦格纳乐曲，如果要是大公司和名指挥录制的唱片时，买了一定不会错！

87.CHANDOS 公司 CHAN 6593(1CD)

曲目:《诸神的黄昏》第三幕第二、三场(用英文演唱)
演唱:阿尔伯托·雷米迪奥斯(齐格弗里德)、莉塔·亨特(布伦希尔德)、诺尔



曼·拜利（贡特尔）、玛格莉特·库菲（贡特鲁妮）、克利夫特·格兰特（哈根）

伴奏与合唱：（英国）萨德勒之泉歌剧院合唱团与交响乐团

指挥：雷吉诺·古多尔（Reginald Goodall）

录音：1972年12月30和31日于伦敦Cripplegate的圣吉利斯大教堂

简评：

萨德勒之泉歌剧院是伦敦一家专门上演英语歌剧的剧院，18世纪建立，二战中被炮火炸毁，1945年剧院重新开幕时首演了本杰明·布里顿的歌剧《彼德·格林姆斯》。在这里上演的各国歌剧作品均使用英文演唱和道白。雷吉诺·古多尔于1943年担任了剧院指挥。



雷吉诺·古多尔

古多尔（1901－1990）在指挥首演《彼德·格林姆斯》之后，在积极上演本国歌剧的同时，还积极地介绍了一些别国的作品。1946年，古多尔调任科文特花园皇家歌剧院的常任指挥，在任职的15年里，他曾经（以英语）成功地上演了《纽伦堡的名歌手》、《沃采克》以及《彼德·格林姆斯》等不同风格的歌剧作品。由于眼疾，他于1961年间暂时放下了指挥棒，改由索尔蒂顶替。1968年，古多尔恢复健康以后重回萨德勒之泉歌剧院，并在此以《纽伦堡的名歌手》为开端大量地上演了瓦格纳的歌剧，之后他也成为了一名瓦格纳歌剧的指挥名家。1971年，古多尔再返科文特花园指挥了《帕西法尔》，并获得了极大的成功。1973年，他带领“泉剧院”人马在伦敦展览馆首次以英语上演了三个循环的《尼伯龙根的指环》，古多尔亲自于7月31日至8月15日间指挥了两轮。随后，古多尔为EMI公司于1973－1978年间录下了全剧的唱片。1975年10月，古多尔再返科文特花园指挥了具有纪念意义的《莱茵的黄金》和《女武神》。其后，古多尔也曾带领威尔士国家歌剧院为DECCA录制了

《特里斯坦与伊索尔德》。1990 年他在伦敦逝世，享年 89 岁。

本片录于 1972 年，录音质量尚可，"泉剧院"交响乐团的演奏倒也辉煌。用英文演唱瓦格纳的歌剧，在翻译上需要音韵的功力。瓦格纳由唱词诗歌的头韵或脚韵来发展音乐，使二者已达完美的融合与顺畅，就像用意大利文演唱歌剧一样的具有自然的"位置"。演员们的演唱很重视发音和吐字，译文也有很高的艺术水准，而且在演唱时不让人感到别扭。词韵的调配因"乐"利导，毫无滞涩般的生硬。

对于这张唱腔十分有"特色"的选场录音，敬请瓦格纳乐迷们不妨听听，看看它比德文演唱有什么"新奇"之处？

88.（美国和日本）MCA 公司 MVCW－18001（1CD）和（美国）MCA 公司 32XK－12（1CD）（均使用威斯敏斯特商标 Westminster）

曲目：《黎恩济》序曲
《漂泊的荷兰人》序曲
《汤豪瑟》序曲（德累斯顿版本）
《罗恩格林》前奏曲
《纽伦堡的名歌手》前奏曲
《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲
《帕西法尔》前奏曲
演奏：慕尼黑爱乐乐团
指挥：汉斯·克纳佩布施
录音：1962 年 11 月于巴伐利亚录音室





简评：

在老一辈指挥家中，汉斯·克纳佩布施堪称真正的一位德奥音乐艺术大师，这不仅因他指挥的几乎全部都是德奥作品，而且还由于他给后来指挥德奥音乐的指挥家们竖起了一座“里程碑”！

克纳佩布施 1888 年 3 月 12 日生于(战后属于德意志联邦共和国的）埃尔伯费尔德，毕业于波恩大学哲学系，1909 年入意大利科罗纳音乐学院随弗里茨·斯坦巴赫教授学习指挥。他于 1911 年在曼海姆开始其指挥生涯，随后于 1913 年至 1918 年在波鸿和家乡埃尔伯费尔德广泛地指挥音乐会和歌剧演出，1919 年至 1922 年间主要在德绍地区指挥演出。他曾于 1914 年 5 月应邀前往鹿特丹大剧院指挥了两场《帕西法尔》，因其出色的才能和严谨规范的德奥艺术功底，在他 32 岁的时候便被该剧院授聘为音乐总指导之职，这是他指挥生涯中第一个正式的认命。

1922 年，克纳佩布施接替布鲁诺·瓦尔特出任慕尼黑巴伐利亚国家歌剧院的常任指挥达 14 年之久。在他上任伊始，汉斯·克纳佩布施的名字很快就随着一场又一场成功的歌剧演出被广大的观众们所熟知，而他指挥的全部都是瓦格纳和理查·施特劳斯的大型歌剧。1936 年他又来到了维也纳国家歌剧院任客座指挥，指挥的剧目仍是瓦格纳和施特劳斯。由于他在德、奥日趋响亮的呼声使得远在英国的托马斯·比彻姆爵士向他发出了邀请，就这样，在 1937 年，汉斯·克纳佩布施首次访问了科文特花园皇家歌剧院，并在那里成功地指挥上演了施特劳斯的名作《莎乐美》。这次伦敦之行使他广泛地赢得了当地观众和评论界的赞誉。

二战期间，他虽遭到纳粹的排挤，但在德国境内依然马不停蹄地奔走于各地的歌剧院。在较为简陋的条件下，他于 1940 年 4 月和 11 月在柏林德意志国家歌剧院指挥上演了几个循环的《尼伯龙根的指环》。1942 年 5 月，他在匈牙利的布达佩斯歌剧院再次指挥了《指环》全剧。

在战后首届拜罗伊特音乐节上，63 岁高龄的克纳佩布施应维兰德和沃尔夫冈兄弟之邀前往拜罗伊特指挥《帕西法尔》与《指环》。此后，直到 1964 年，他一直都在音乐节上指挥演出。我们至今还能听到克纳佩布施在这 13 年当中的许多录音：像《尼伯龙根的指环》(1958 年)、《漂泊的荷兰人》(1955 年 7 月 25 日)、《帕西法尔》(1951 年由 DECCA 录制，1962 年由 PHILIPS 录制，1956 年和 1964 年由克氏的爱好者们录制)、《纽伦堡的名歌手》(1952 年)等。在这些异常珍贵的唱片中，最为人折服的要数 1962 年的《帕西法尔》(PHILIPS 录制)，同时还有后来在 DECCA 与维也纳爱乐录

制的《纽伦堡的名歌手》全剧以及1956年的《女武神》第一幕。

在克纳佩布施执棒拜罗伊特音乐节期间，他还以指挥大师的身份重新回到了阔别多年的慕尼黑巴伐利亚国家歌剧院的指挥台上，在他以更加深厚的艺术功力指挥了莫扎特、瓦格纳和理查·施特劳斯之后，艺术王国的“臣民们”便开始尊称他为“指挥台上的皇帝”！

在意大利，在米兰的斯卡拉歌剧院，克纳佩布施令“歌剧之乡”的观众们领略到了真正的瓦格纳歌剧艺术所产生的震撼力！他率领汉斯·霍特与伯尔吉特·尼尔森于1957年4月公演了《特里斯坦与伊索尔德》、1959年2月再度访问时指挥了气势恢宏的《漂泊的荷兰人》！

在法国巴黎歌剧院，于1955、1957和1958年三个“红色的五月”里，汉斯·克纳佩布施推出了三次《尼伯龙根的指环》，在那里掀起了一阵阵的“瓦格纳狂飙”！最后，在1960年的五月里，他庄重地上演了《费德里奥》作为向法国人民的道别。

汉斯·克纳佩布施不仅是一位德奥歌剧指挥大师，同时还是一位伟大的交响乐指挥大师，当然他指挥的几乎也是清一色的德奥作品。他曾经指挥维也纳爱乐乐团演出了201场音乐会（从1939年4月29日到1964年4月12日，将近25年时间）；指挥柏林爱乐乐团演出了184场音乐会（从1927年3月12日到1957年4月16日，整整30年时间）。同时，他还率领这两支超级乐团进行巡回演出，足迹踏遍荷兰和比利时（1940年9月）、斯堪的纳维亚群岛（1941年5月）、巴尔干半岛（1942年9月）、法兰西和西班牙（1943年5月）、葡萄牙（1944年4月和6月）以及瑞士（1952年10月和1955年4月）。1957年11月和1959年11月，克纳佩布施重新回到一别多年的柏林德意志国家歌剧院，在那里向敬仰他的热情的观众再次指挥了瓦格纳的《尼伯龙根的指环》！



汉斯·克纳佩布施
在拜罗伊特

大师一生曾经有过许多的任命，除了上述以外最为重要的便是拜罗伊特和萨尔茨堡音乐节的

常任指挥和艺术指导。在萨尔茨堡，克纳佩布施曾经有过极为辉煌的演出：例如1937年的《厄莱克特拉》和《玫瑰骑士》，1938年的《汤豪瑟》、《费德里奥》和《费迦罗的婚礼》，1939年的《自由射手》和《费迦罗的婚礼》等等。此外，他还亲率萨尔茨堡音乐节艺术团访问了德国（1940年2月和1941年2月）和瑞士（1954年1月和1958年11月），使音乐节深深地被更广泛的观众所了解和喜爱。1937年3月15日和1938年4月15日，克纳佩布施满怀深情地在音乐节上指挥了《圣马太受难曲》。1940年7月3日和1943年4月10日，他为追悼死难的人民而两次指挥了威尔弟的《安魂曲》。

一代德奥指挥大师汉斯·克纳佩布施于1965年10月25日在慕尼黑逝世，享年77岁。

本片录于大师去世前的1962年11月，它集中地、全面地反映了克纳佩布施在瓦格纳音乐艺术上的指挥成就。他的指挥凝重、庄严、深刻、内省，在宏大的音流之中充满着高度的逻辑。在瓦格纳的宏篇巨制中，在全面驾驭其艺术整体的感觉上无人能出其右。他对于瓦格纳旷日持久的舞台演出经历已能令他具有非凡的、高屋建瓴的过人才能。他通常采用的慢速度更能体现出构架作品整体时的那种特有的能力（而不是像其他指挥通常运用“速度”进行对比的手法）这不能不说是一种天份。这种方式在他手里永远充满了完美的“作品格局”（而在他人可能就要被涣散）。他没有浮燥的华丽，没有骄情的造作，没有无端的敏感，他只有质朴的高洁、自然的情感和稳健的涌动，就像阿尔卑斯山，就像巴伐利亚的大森林，就像永远的莱茵河……。

89.EMI公司 5 56417 2（1CD）



片名：姬莉·特·卡娜娃（kiri Te Kanawa）
《德国歌剧咏叹调专辑》

曲目：①《汤豪瑟》第三幕伊莉莎白“全能的圣母，听听我的祈祷吧！”

②第二幕伊莉莎白“又一次环视这高贵的歌的殿堂！”

③《纽伦堡的名歌手》第三幕埃娃“噢！萨克斯！我的朋友，我亲爱的人！”

④《女武神》第一幕齐格琳德“你就是我最渴望的春天！”

伴奏：（英国）爱乐交响乐团

指挥：朱利斯·鲁德尔（Julius Rudel）
录音：1996年10月、1997年3月于伦敦阿比路第一录音室

简评：

新西兰的吉斯伯恩镇，1944年3月6日，卡娜娃就出生在这里，一半毛利人和一半欧洲人的血脉在她的身体里流淌。镇上的特·卡娜娃夫妇一直想收养一名小女孩，在卡娜娃只有几周的时候，他们便将她收为养女。这时，卡娜娃便拥有了一个新的家庭，养父托姆·特·卡娜娃是祖籍新西兰的毛利人，而她的新妈妈内尔·特·卡娜娃则是一位生性幽默，并且热爱音乐，还能弹得一手好钢琴的英国人。在英国妈妈的爱护和教导下，卡娜娃6岁时便站在了一张椅子上，冲着麦克风，在镇广播电台举行了她的"首演"，她当时只会一、两首歌。12岁时，当卡娜娃在更大的一座城市，当着更多的观众唱歌时，新西兰久负盛望的声乐教师玛丽·莉奥修女开始注意了她，随后便指导这位声音有些"发暗"的小姑娘开始了正规的声乐训练，1964年，在新西兰电视台，卡娜娃首次露面演唱了几只民族歌曲。



6岁的卡娜娃



卡娜娃与莉奥修女

但新西兰毕竟太小，她的"邻居"澳大利亚，那个曾经涌现出内莉·梅尔巴、简·萨瑟兰的国度是年轻的卡娜娃一直向往的地方。1965年，她终于"乘着歌声的翅膀"越过了塔斯曼海……。而她从墨尔本归来的时候，手里却捧着了Sun Aria大奖。莉奥修女在机场见到她的第一句话就是"好！现在更难的工作开始了……"。国人的瞩目和技艺的亟待提高，使卡娜娃更加发奋地专心于她的歌唱事业。无论在电视台、广

播电台还是舞台上，她的每每成功便马上成为了她下一个胜利的起点。1966年，卡娜娃以一位年轻歌唱家的身份来到伦敦歌剧中心并进入了歌剧和声乐大师理查德·波宁吉开办的大师班深造，当时萨瑟兰也在。波宁吉悉心地引导着卡娜娃向女高音声部精进。《狄托的仁慈》(莫扎特)、《安娜·波莱娜》(多尼采蒂)、《伊多梅纽斯》和《卡门》，这一系列角色的成功尝试使卡娜娃的声音定型，而罗西尼的歌剧演唱使这位“毛利歌者”终能跻身英格兰、苏格兰和意大利歌手之列向科文特花园挺进……在与皇家歌剧院三年合同的演出中，卡娜娃开始只能在《帕西法尔》和《鲍里斯·戈杜诺夫》里担任一些小角色，但她后来也参加了歌剧院新版《费迦罗的婚礼》的演唱……在这期间，卡娜娃首次出访了日本和美国，在美国演出时曾与同样年轻的美国女中音弗蕾德莉卡·冯·斯达德同台演唱《费加罗的婚礼》。

回国后的1968年，24岁的卡娜娃赢得了新西兰“永远第一”金唱盘大奖，这是对她众多唱片录音成就的肯定(这里的曲目已经包括了普契尼、罗西尼、古诺、小约翰·施特劳斯、冯·韦伯、比才等，以及美国的伯恩斯坦、罗杰斯、汉默斯坦，当然还有新西兰和其他国家的民歌，而最有意思的居然还有一首约翰·列农、保罗·麦卡特尼创作的Beatles的经典名唱Yesterday!)，新西兰政府对卡娜娃年轻有为的表现也予以了表彰，英国女王伊莉莎白二世在访问新西兰时也曾亲切地接见了她。1971年底，卡娜娃重回伦敦科文特花园皇家歌剧院。12月1日，她正式登台举行英国的首演——演唱了《费迦罗的婚礼》中伯爵夫人一角。从此，一颗新星冉冉升起！

熟知卡娜娃的音乐爱好者们都知道她众多的名演和名唱，但近些年她向德国歌剧进军的势头又成为了一个新的话题。从理查·施特劳斯到瓦格纳，其中令人感兴趣的是她在《汤豪瑟》(WARNER出品)、《女武神》(DECCA多纳伊的新《指环》)和《齐格弗里德》(EMI海汀克版)等录音中的演唱，而理查·施特劳斯的剧目，卡娜娃的表现似已得到了人们的认同。



英国女王(左)接见卡娜娃

本片名为《德国歌剧咏叹调专辑》，其中收入了四首瓦格纳的歌剧选段。听后整体上觉得卡娜娃还需作出更深入和广泛的实践方能在瓦格纳的剧目上有所建树，想必卡娜娃的爱好者们都会从内心里祝愿她能在歌唱的黄金年龄有所突破，能

够如愿地征服瓦格纳的声乐高峰！我们盼望着她的成功——这位毛利女高音歌唱家！



90.EMI 公司 CDH 7 64029 2(1CD)

片名：理查德·陶伯（Richard Tauber）《歌剧咏叹调与二重唱专辑》

曲目：《纽伦堡的名歌手》第一幕瓦尔特"当田野从冰雪中解放"

第三幕瓦尔特的获奖之歌"朝霞在玫瑰色的光彩中出现"

伴奏：柏林国家歌剧院交响乐团

指挥：乔治·塞尔

录音：1927年5月23日录于柏林，单声道

简评：

1913年3月2日，理查德·陶伯（1891－1948）在德国萨克森州的开姆尼茨以塔米诺王子一角（莫扎特的《魔笛》）登台首演。而至1926年，他总共演唱了64部歌剧，作品跨越莫扎特到理查·施特劳斯。与此同时，他也为EMI公司留下了数目可观的优秀录音。在加盟德累斯顿和维也纳国家歌剧院时，他的剧目也大大地丰富了。我们至今可以从EMI老78转翻版CD中听到他演唱的巴赫、莫扎特、奥芬巴赫、托马斯、瓦格纳、比才、柴可夫斯基、斯美塔纳、普契尼、理查·施特劳斯、马斯卡尼、小约翰·施特劳斯、科恩戈尔德（Erich Wolfgang Korngold）的作品，以及李斯特、舒伯特和舒曼的艺术歌曲，其戏路之宽由此可见。1938年，陶伯访问科文特花园，由于塔米诺和贝尔蒙特（莫扎特的《后宫诱逃》）的优秀演唱而被誉为"莫扎特式男高音"。他前后为EMI的HMV录下了如上唱段。从录音中我们不禁惊叹那个时代歌者的艺术才华和演唱才能。陶伯的声线明丽、高亢、老78转唱片留下的杂声也掩盖不了他那华美的特质。本片录音年代起自1919年，截止于1945年，而这两段《纽伦堡的名歌手》则录于1927年。

瓦尔特的"获奖之歌"需要像陶伯这样的艺术家来演唱。其剧情也是被设定在一种"演唱比赛"的氛围之中，这就要求与之相配的"绝对正式"的演唱风格。所以说，这段唱腔就是"考试"，就是比赛中的"决赛"，它需要纯正的声音、正统的技巧、决胜的心态和必胜的信心！陶伯在这里的表现已近完美，加



之在录音室的潜心发挥，其价值已超越了艺术美的范畴……像他这样老一辈歌唱大师的录音能被保存下来已属不易，而我们更没有理由置之不理……

91.DECCA 公司（台湾福茂）出品 443 878－2(1CD)

曲目：(1)《漂泊的荷兰人》序曲
(2)《罗恩格林》第一幕前奏曲
(3)《罗恩格林》第三幕前奏曲
(4)《纽伦堡的名歌手》前奏曲
(5)《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与"伊索尔德的爱之死"
(6)《女武神的骑行》
演奏：霍斯特·斯特恩指挥维也纳爱乐乐团(1)－(5)
安托尔·多拉蒂指挥华盛顿国家交响乐团(6)
录音：70年代

简评：

今天的音乐爱好者们可真是幸福啊，他们可以在唱片店里买到各种自己喜爱的唱片，以流行到摇滚，从古典到歌剧，CD、LD、VCD、DVD 等等，他们确实比上一代爱乐迷们优越得多，而且他们都喜欢"原版"，也就是唱片店里宣称的"原装进口"的唱片。这里就有了一个问题，这些唱片的图文虽然详尽，但普遍使用英、法、德、意等文种，虽有唱片公司特聘的人士写作曲目说明且都妙笔生花，但对于只掌握中文而不通外文的中国乐迷仍是惘然。即使略通外文的乐迷也由于那些外国文人的修辞和用词过于文雅而不能尽享其美。这一方面表明国外唱片公司尚未对中国的唱片消费市场发生足够的注意（没有使用中文的文字说明），另一方面则反映出我国的文化部门在引进唱片时的考虑不周。当然，由引进者解决这类问题也存在着许许多多技术性的问题。

台湾福茂 DECCA 唱片公司自 60 年代起代理引进英国 DECCA 公司的经典唱片，其采取的方法值得我们借鉴。在福茂 DECCA 出品的唱片中，一律使用中文解说，包括曲目、作者、创作背景、艺术家介绍和出版预告。文字虽然简约，但论述也算到位，更重要的是解决了音乐爱好者获取唱片基本知识的需要问题。同时，福茂在

翻录DECCA提供的母带时，优良的制盘技术使音质几乎与DECCA的原产唱片相差无几。由此，他家的唱片赢得了台湾乐迷的认可。而在日本，这种方法也早已延续至今，其中精辟的说明（有些可算作“大块文章”）均聘请日本乐评人写作，当然，全部的唱片说明册也一律采用日文印制。日本方面显然作到了尽善尽美，而台湾福茂则存在着一个显著的问题，那就是不注明录音年代和制作者的情况，这也着实给乐迷在考证录音方面带来了困难，而解决这个问题则只需不多的文字即可。不知福茂是否有空处理一下？

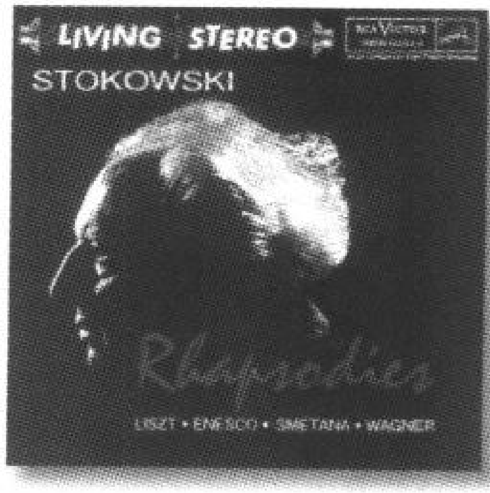
本片不需多作介绍，盘中所附说明册已讲得比较详细，乐迷一翻便知。转录质量一流，而音乐演绎也十分可听。这样的唱片应该多收集一些。

92.BMG/RCA公司 09026－61503－2(1CD)

片名：《斯托科夫斯基——狂想曲集》
曲目：《汤豪瑟》序曲及“维纳斯堡饮酒歌的芭蕾音乐”（巴黎版本）
《特里斯坦与伊索尔德》第三幕前奏曲
演奏：“天空”交响乐团（Symphony of the Air）
指挥：列奥波德·斯托科夫斯基
录音师：罗伯特·辛普森（Robert Simpson），路易斯·雷顿
录音：1960、1961年

简评：

列奥波德·斯托科夫斯基是本世纪最伟大的指挥家之一。他1882年生于伦敦（当时瓦格纳还健在），曾经进入英国皇家音乐学院、牛津大学、巴黎音乐学院以及慕尼黑和柏林等地接受正规的系统教育。斯托科夫斯基1908年在巴黎以指挥家的身份举行了首演，之后即被聘为美国辛辛那提交响乐团指挥。1912至1938年间，他担任了美国费城交响乐团的音乐指导，曾带领该团步入辉煌。斯托科夫斯基在其后创建了全美青年交响乐团、纽约市立交响乐团和美国交响乐团。在他为迪斯尼录制《幻想曲》动画片配乐的同时，创建了好莱坞的“大碗”交响乐团（Hollywood Bowl Symphony）。1955至1961年间，期托科夫斯基受





斯托科夫斯基

聘为休斯顿交响乐团的音乐指导，同时在纽约大都会歌剧院指挥歌剧演出，其中最为著名的制作是1960年的《图兰多》。

斯托科夫斯基不仅是一位伟大的指挥，同时还是一位现代音乐的推动者。在美期间，由他指挥进行美国本土首演的新音乐作品为数甚多，如拉赫玛尼诺夫的《帕格尼尼主题狂想曲》(由拉氏演奏钢琴)、马勒的《第八交响曲——千人合唱》、斯特拉汶斯基的《春之祭》、《婚礼》(四幕歌舞剧)、普罗科菲耶夫的《亚历山大·涅夫斯基》、肖斯塔科维奇的《第一》和《第六》交响曲，勋伯格的作品，以及众多美国作曲家的音乐作品。同时，斯托科夫斯基还改编过许多管弦乐曲，其中最著名的当属巴赫和瓦格纳。

录制本片的年代，今日看来正值RCA的黄金录音年代，现在翻版的Living Stereo系列可谓张张珍贵！在这张《狂想曲集》中，RCA精选了数首斯托科夫斯基的经典录音，包括李斯特的《匈牙利狂想曲第二号》、埃涅斯库的《罗马尼亚狂想曲第一号》、斯美塔纳的《弗尔塔瓦河》、《被出卖的新嫁娘》序曲和瓦格纳的《汤豪瑟》、《特里斯坦与伊索尔德》选曲。录制上述曲目时，斯托科夫斯基已年近八旬，但你在音乐中丝毫也感觉不到这一点，他那充满魔力的双手令演奏本身也充满了“狂想”……《汤豪瑟》序曲中的庄严与神圣、淫邪与放纵在极其庞大的音响中展开了“对话”，经过几次“交锋”，最终回归了“自然”……《特里斯坦与伊索尔德》的第三幕前奏曲较前两幕更将表现痛苦爱情的音乐推到了顶点，它在静静的叹息中“酝酿”着死亡……斯托科夫斯基的大师风范由此可窥一斑。

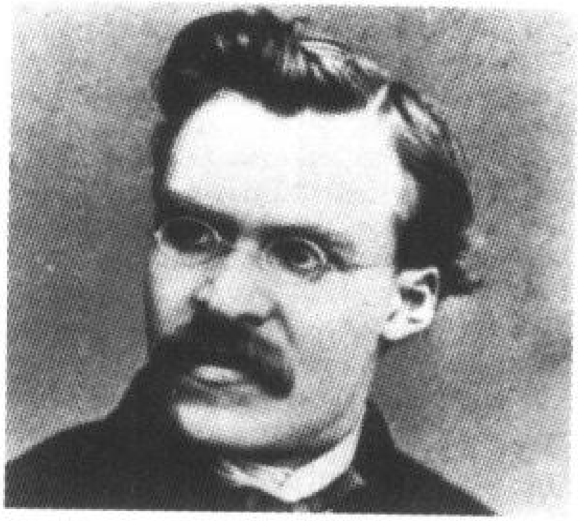
本片另一大特色，不用说乐迷们也能猜到，那就是它异常出色的音效。宽宽的音场、强劲的动态、松弛的低频以及各部乐器纯正的音质所产生的合奏音响，仍令今天大多数的数码录音颜面尽失。若论录音技术的高超，则非数言以能蔽之，恐怕一提路易斯·雷顿，烧友们自然心知肚明了。

四、“永远的”拜罗伊特

“像拜罗伊特这样一项事业，既没有任何先兆，也没有任何过渡，更没有任何准备，而且除了瓦格纳，没有任何人知道它的目标与达到这一目标的长久过程。这是在艺术王国中的首次环球航行。”弗里德里希·尼采这位时代见证人的一番话表明，在世人看来，理查德·瓦格纳要实现自己的音乐节汇演的愿望，简直是闻所未闻而异乎寻常的。自19世纪40年代以来，瓦格纳就一直在考虑着改革歌剧院的现有状况，



理查德·瓦格纳雕像



弗雷德里希·尼采
(1867年摄)

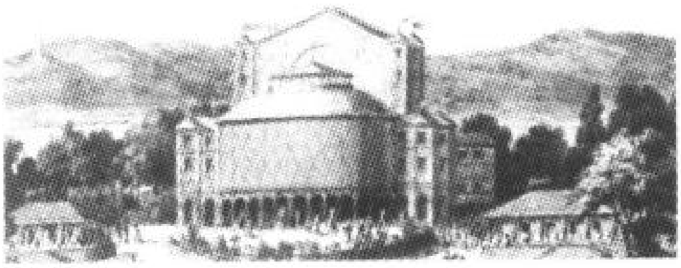
而拜罗伊特节庆剧院就是对这种状况的“异议”，是反其道而行之的艺术选择。

像所有的改革家一样，瓦格纳也有一个理想，而他的理想不是19世纪那种带楼座与包厢、按等级来区分观众、并让他们闲聊瞎扯的剧院。瓦格纳从古希腊戏剧中得到的强烈感受使他愈来愈



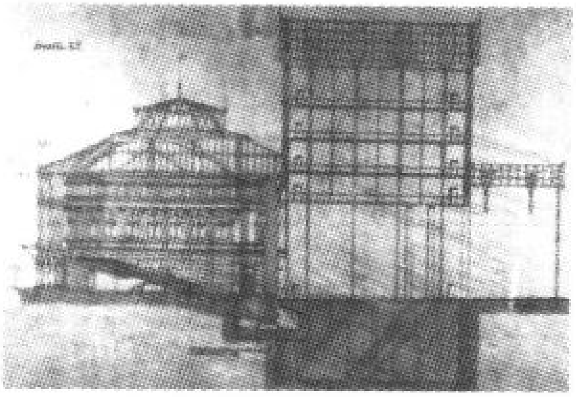
戈特弗里德·森佩尔

疏远了自己那个时代的歌剧观念和作法。为排练《尼伯龙根的指环》，他对于拜罗伊特剧院的设计最初只是为了克服一些形式上的难点，可在后来，它却成为了带有强烈的民主特色的古希腊"圆形剧院"。剧院中的每个座位都能不受阻碍地看到舞台！关于当时剧院建筑的问题，瓦格纳早在1848年就曾指出，现在的剧院建筑中存在着一些"与纯正的艺术毫不相关的东西"。在拜罗伊特，为了瓦格纳的目的，观众席被摒弃了那种炫耀地位的做法。剧院的地板是按半圆形的座次逐级升高的，四周不设包厢（观众看不见乐池），但乐队却能看得到舞台，而演员能够看到指挥。这个设计方案是瓦格纳的好友戈特弗里德·森佩尔（Gottfried Semper，1803－1879）提出来的，这位被认为是把意大利文艺复兴时期的形式语言用在德国建筑上的革新者。在1849年资产阶级革命失败后，他不得不与瓦格纳等人一起出逃，后在罗马去世。如今德累斯顿的森佩尔歌剧院依然屹立，而当年他与同城的宫廷剧院年轻的指挥瓦格纳之间基于同样的艺术追求和革命热情使他深通瓦格纳的歌剧改革在剧院建筑上的理念。这种源于古希腊圆形剧场的初衷，即表明观众席不是属于社会的某一阶级，而是属于所有的阶级，它已不是剧院的"焦点"，而是要将全部的注意力集中于舞台上。这在当时是很少有人触及的问题。现今的拜罗伊特，由于没有哪一个座位优于别的座位，所以票价是划一的。在这里，参加音乐节的观众围坐在一起与瓦格纳在节庆剧院在观念上是多么的相契，他们遵照了瓦格纳的想法，就像他们遵从了他那庞大的神话音乐剧一样，而森佩尔这种设计与瓦格纳的音乐节汇演最终达到了相辅相成的理想境地。

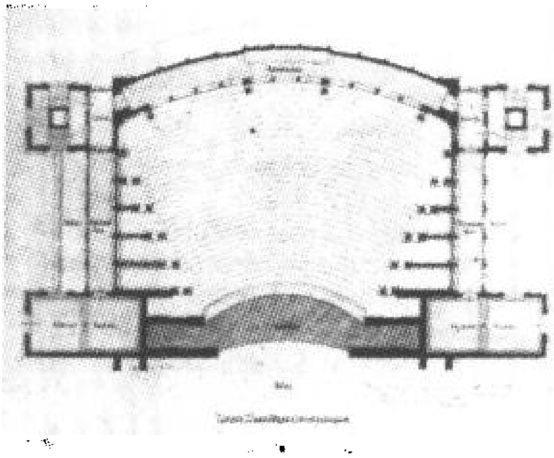


拜罗伊特节庆剧院

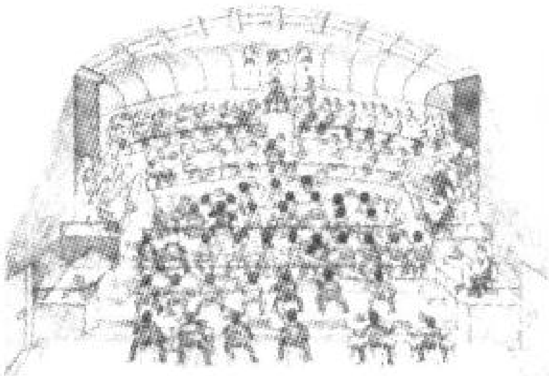
仅就剧院的选址与建筑就显示出了不凡。它不是设在大都市，而是设在了农田、草场和森林间宽阔的大自然之中。它的外观与内部设施实用而不华丽，最基本的建筑材料就是木材和砖



剧院侧剖示意图



剧院座席鸟瞰示意图



剧院乐池示意图

瓦。观众席外围被整齐的廊柱包围至舞台的两侧，使剧院的内部功能一目了然。最具特色的就是那深陷的乐池的内部设置，这是一个宽阔的、逐级上升的圆形场地，它完全是用旧筏木搭建的，它本身简直就像是一件有大共鸣箱的“乐器”，它被放在舞台下面，与舞台浑然一体。它的声音从舞台前沿和其他部位扩散出去，丝毫不会冲撞歌者的声音。在没有音乐节汇演的时候，剧院就像一座空空荡荡的、在暮色中昏睡的大房子。只有观众的到来才能赋予它以生气和欢庆的色彩，也只有这时，它才获得了生命。深陷的乐池与逐级降至舞台前方的观众席是这座建筑在技术上的“底座”，用瓦格纳的话来说，“调节音响的拱形结构（指乐池的挡板）挡住了观众投来的目光，当两旁的柱子上的投影灯缓缓熄灭，观众所看不到的乐队开始演奏时，便出现了拜罗伊特无与伦比的音响效果这一为人津津乐道的奇迹！”此时，瓦格纳的“节庆剧院”艺术汇演的想法便成为了现实。

瓦格纳的音乐节演出是要在特定时间，即在每年夏季这一不上演歌剧和戏剧的时间段举办的。观众要专程前往，并安安心心地把注意力全部放在这一件“事情”上，即演出上！演出从下午也就开始了，因为一个小时的幕间休息有助于演员和观众恢复精力和体力。而瓦格纳最开始“免费入场的愿望”从来都没有实现过（事实证明，拜罗伊特也就是这一点没有办到，而这一点也是不可能办到的！）。拜罗伊特节庆剧院位于一座绿色山冈上，这使观众在前来的

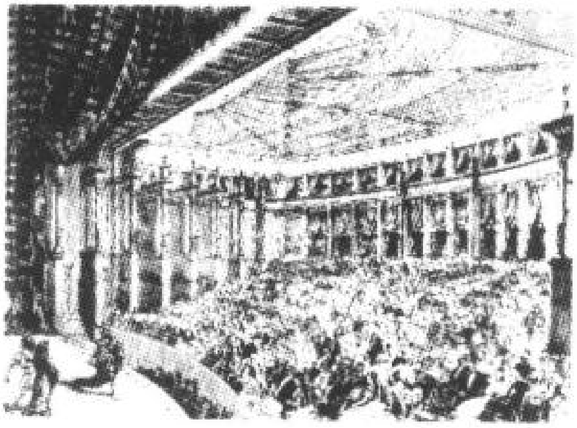
路上就会感到不一般。他们总是于午后驱车穿过在夏季郁郁葱葱的花园并赶到这里。宣布演出开始的不是铃声，而是在剧院的阳台上吹响《汤豪瑟》中“入场进行曲”的号角。人们在无拘无束的大自然中渡过休息时间，而时光又会从阳光灿烂的盛夏午后到达日薄西山乃至夜幕的降临，就像在古希腊露天剧场里一样有着自然的感受。

拜罗伊特节庆剧院1872年奠基，1876年开幕，而早在1874年夏季，瓦格纳就开始在汪弗利花园（他在剧院旁边的住所）进行着《尼伯龙根的指环》的演出排练了。第二年，排练达九个星期之多，相对于当时的剧院演出来说，这是一项史无前例的排练工作。像齐格弗里德和布伦希尔德这些重要角色必须要经过全新的加工。同时，为了组建乐团和合唱团，瓦格纳从各地请来了各方面最优秀的艺术家，而歌唱演员也是从所有的歌剧院中聘请来的。维也纳宫廷剧院的阿玛丽·玛特娜（Amalie Materna）演唱最最吃重的布伦希尔德。年轻的杰哈德·翁格（Gerhard Unger）同瓦格纳以及乐队指挥汉斯·李希特（Hans Richter）一道，研究了齐格弗里德的角色问题达数月时间，翁格最终成功地扮演了他。当时最伟大的男低音之一弗兰茨·贝茨（Franz Betz）演唱沃坦；身材高大、金发的男高音阿尔伯特·尼曼（Albert Niemann）演唱齐格蒙德。技术方面的负责人卡尔·布兰特（Carl Brandt）还提出了非同寻常的要求：必须设计出那些著名的“游车”和“木马”（它们分别用于承载莱茵少女和女武神姊妹们）；要使复杂的场景转换方法和新式的照明效果，用于表现诸神的登场，而强烈的烟火则用于沃尔哈拉城堡的焚烧和破败。

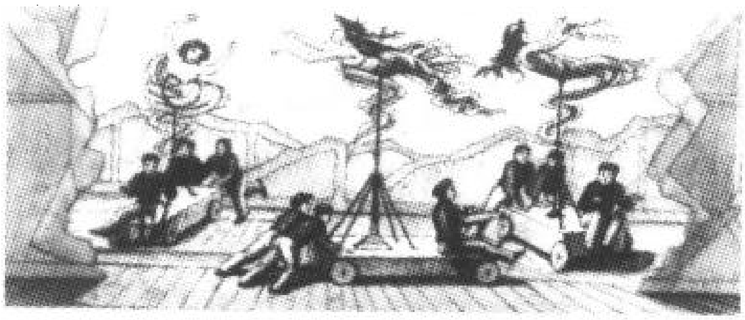

指挥家瓦格纳（漫画）

1876年8月13日，《莱茵的黄金》拉开了首届拜罗伊特音乐节的帷幕。德国皇帝御驾亲临（巴伐利亚国王路德维希二世已观看过总彩排，故未到），全城被装饰得如过节一般。在夏季闷热的天气里，城里边的观众与凑热闹的人群一望无际，他们都朝那座绿冈上的拜罗伊特节庆剧院涌

来。由于早在彩排时就被公众和新闻界炒热了的新式舞台幻景和盛传的那些神奇的灯光等等，使评论界对于首演时并非如此的感受产生了非议。卡尔·布兰特与那班人马无疑做得十分的出色，但众所周知，舞台演出时灯光、布景的运用和预想的效果总不能如意，而尽善尽美则成为了过份的一种挑剔。在《莱茵的黄金》第一场中，莱茵少女们用的那些不无危险的“游车”以及为众神施放的烟火想必极富“诗意”，而为沃尔哈拉城堡燃放彩色烟雾、使用电动(不可思议!)探照灯来聚光和变换光色用于众神登场时的投影，虽然在技术上很新颖，但让人觉得并不总是那么成功。



《莱茵的黄金》首演盛况



莱茵少女们的“游车”

据瓦格纳本人证实，德国皇帝对他说过：“我曾不相信您会做成这件事”。这些大人物们惊讶地称赞这件盛事是德国经济繁荣年代的成就，而对于瓦格纳的艺术观念却一无所知。

真正的问题还是出在这出独特剧目布景、道具的风格上，而在这一点上，瓦格纳失败了。他在《指环》中脱离了中世纪的史诗《尼伯龙根之歌》所带有的历史和传统特点，没有表现特定的北欧神话(即没有表现出神话中出了名的声名狼藉的“禽冠兽袭”的人物特色)，而是表现了其中所谓“纯粹的人性”。而他的舞台布景师约瑟夫·霍夫曼(Joseph Hoffmann)的设计却是历史化的宏伟壮丽的场面。服装设计师卡尔·埃米尔·多普勒(Carl Emil



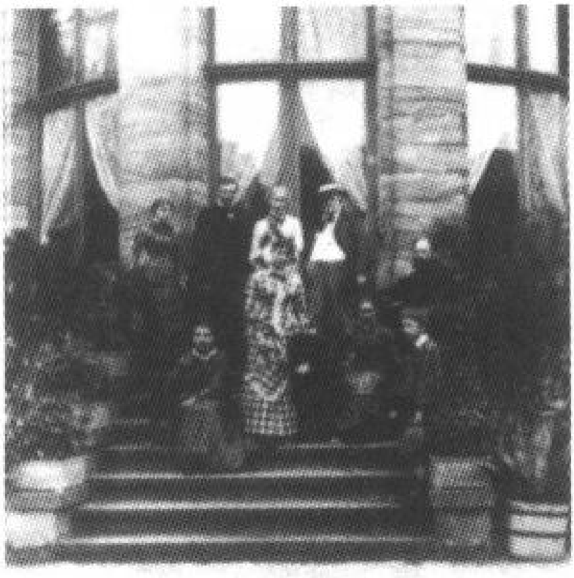
科茜玛·瓦格纳像

(1865年摄)

Doepler)做得也一样。而科茜玛·瓦格纳相当清醒地认识到了这一点。她那常被人引用的评论是"这些服装是民族学意义上的胡闹,让人想到那些印地安部族的首领们,它们损害了悲剧与神话"!而令瓦格纳失望的是,所有的努力"只不过生下了一个平庸的戏剧之子!"但是,首届拜罗伊特音乐节的真正意义,在今天看来,已不仅在于它取得了什么成就,而是在于它做了什么努力,还在于瓦格纳为自己、为自己的后继者提出了什么样的使命。

尽管有各种细节上的批评,专业人士却都一致认可了音乐节在总体上的价值。瓦格纳在第二年一切重新再来的愿望由于14万8千马克的演出亏空而搁浅了。在这种情况下,瓦格纳于1877年春就开始排练《帕西法尔》了,同时他于9月15日向拜罗伊特节庆剧院内"瓦格纳协会"的代表们宣布,他想在1878年至1882年间"在自己的剧院里上演自己的所有作品,从《漂泊的荷兰人》开始"!这简直又是一个奇迹。也许上帝总是用命运来捉弄瓦格纳,也许上帝又时常仁慈地呵护着这位小老头,无论怎样,瓦格纳"重新再来"的愿望也只是到了1882年夏季随着《帕西法尔》的首演暨第二届拜罗伊特音乐节的开幕才得以实现。

在编排《帕西法尔》时,瓦格纳利用了自己在1876年排演《指环》时积累的所有经验,而这些大量的艺术经验,就是他最终的、最深刻的艺术成就!瓦格纳要在《帕西法尔》中恢复戏剧以在他看来"与在古希腊古典时代的祭祀仪式完全一致时"才能具有的尊贵地位!同时他还称自己这种激进的作法是"舞台祭祀般的音乐节"演出,他为这种作法创造了一个"神圣的质朴"的新概念!比较一下慕尼黑巴伐利亚宫廷歌剧院的舞台艺术家们的设计和画家保罗·冯·约科夫斯基(Paul Von Joukovsky)按照瓦格纳的意图设计出的舞台布景与服装道具,就最清楚不过地揭示出了对瓦格纳这一概念的解释。但是,他们能够做到的只是制造出了宽阔的、罗曼式的大教堂,他们让金色的马赛克熠熠闪光,他们在里面垂缀着天鹅绒的帷布,而圣杯骑士们则身着贵重材料缝制的刺绣锦袍。为此,瓦格纳则提出了他更深刻的希望,他希望的是"高贵的、修道院



瓦格纳全家与
画家约科夫斯基(后排左二)

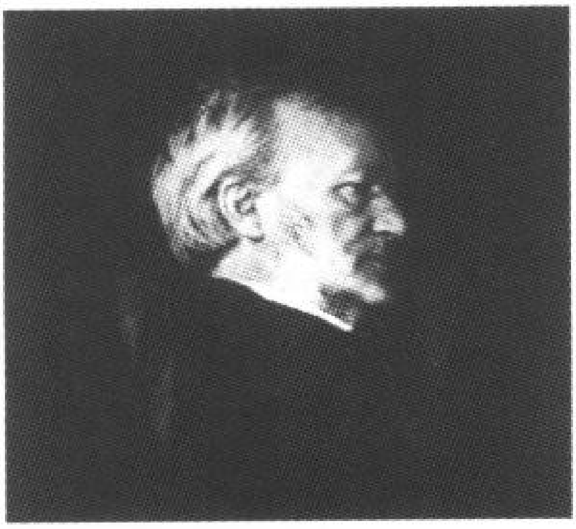
般的简朴”，圣杯骑士们应身着朴素的棉袍，唯一的装饰就是在上面刺绣着圣杯的图饰。他也不希望美貌的女子们(克林索尔魔园里的花仙子们)浓妆艳抹，而只希望她们能流露出“理想的自然美”。可是，瓦格纳的这种见解丝毫也不影响卡尔·布兰特领导的舞台工作组所做出的优秀的场景设计。

要是人们相信对《帕西法尔》1882年首演时的无数报道的话，那么瓦格纳这部不同于《指环》的“神圣的节日舞台剧”的确取得了新式的舞台风格。就连对他这种努力抱有怀疑态度的批评家们也受到了这种风格的影响和感染。



(左起)汉斯·李希特、赫尔曼·列维、费利克斯·莫托

瓦格纳清楚，这部“神圣的节日舞台剧”由于其独特的题材及独到的风格，绝不会成为后世歌剧保留剧目中的作品(这一点现在看来是出乎了瓦格纳的意料的)，因此，他请求巴伐利亚的国王路德维希二世，请他以法律来保障仅在拜罗伊特上演《帕西法尔》。直到1914年，即《帕西法尔》的瓦格纳著作权解除并进入公用领域时，方可在其他剧院里上演。在这个期限之前，人们确实是这样做的(只有1903年在纽约和1905年在阿姆斯特丹的上演例外)。瓦格纳称《帕西法尔》是自己的“辞世绝响”也是有其道理的。在1882年最后的一次演出时，瓦格纳从赫尔曼·列维(Hermann Levi)手中接过指挥棒亲自指挥了最后一幕，这在拜罗伊特节庆剧院里尚属首次，也是瓦格纳唯一的一次，这是他已知天命地在向自己的作品和剧院告别。半年以后，理查德·瓦格纳在威尼斯去世，最后下葬在汪弗利花园。



瓦格纳像(1882年摄)

瓦格纳曾希望自己能在有生之年将儿子齐格弗里德培养成自己的接班人，而他却从没有想到过科西玛。最初，“似乎音乐节的演出不会比它的奠基人的生命力



海恩里希·古德哈斯
首唱帕西法尔

更为长久”，1883年与1884年仅上演了《帕西法尔》，将它作为了所谓的“无人喝彩的安魂曲”（这在拜罗伊特一直保持至今）。他去世以后，科茜玛便不声不响地、果断地接手了剧院的全面管理。在1883年与1884年排练及公演《帕西法尔》时，她坐在舞台上的一间隔离房里，不让同事们注意到自己，同时书面下达着各种指示。这种介入的方法是科茜玛式的工作方式的特点，同时也造成了她下判断和命令的“矛盾性”。一方面，她被别人称为“大师”而采取了僵化的保守导致了“亦步亦趋”的后果（指对瓦格纳的绝对遵从）；另一方面，她当然也不会容忍漫不经心、马马虎虎的情况，以致于她在监督排演时提出了让“拜罗伊特超出当时歌剧水准”的要求，有时这令艺术家们很不满。拜罗伊特音乐节在那个时代的编年史家乔治·伯纳德·肖（George Bernard Shaw）称她是“头号记性好的人”，而记性好是科茜玛在这一位置上的唯一理由。因为无疑，没有人能比她更了解瓦格纳的艺术意旨，但又没有什么能证实她有艺术天赋。首先，由一名妇女来担当这样一个引人注目的职位，来作拜罗伊特音乐节的最高领导是非同小可的，对其攻击之辞不绝于耳。在资深的瓦格纳信徒看来，科茜玛作为一名在法国出生的人，从民族角度看是不可信任的。但令人惊讶和无言以对的是，科茜玛懂得力排众议和贯彻始终的领导艺术，她坚定不移地实施着拜罗伊特的演出计划，她令人钦佩地排除万难，并遵照瓦格纳的意愿，从《漂泊的荷兰人》开始将所有的剧作逐步地搬上了拜罗伊特的舞台！这应成为人们牢牢记住的她对于拜罗伊特的一份贡献。

科茜玛（独立地）排演的第一部作品是1886年的《特里斯坦与伊索尔德》。选择这部作品主要是出于对经济状况拮据的考虑。因为上演《特里斯坦与伊索尔德》与上演需要大型合唱团的歌剧相

比，在费用上要相对划算一些。当然，其艺术观念影响至深的缘故也不容忽视。《特里斯坦与伊索尔德》是瓦格纳第一部以“音乐戏剧”命名的作品，也是瓦格纳音乐与戏剧理论在音乐的精髓中寻到最为有效的艺术手段以及影响后世甚深甚远的一部杰作。所以，它与相对比较传统化的前面的作品相比，有着异乎寻常的地位。同时，“上演不同于传统的作品”也是瓦格纳为拜罗伊特既定的方针和工作要点之一。科茜玛一如既往地作着精心的准备。来自科堡的舞台布景师马科斯·布吕克纳（Max Brückner）与戈特霍尔德·布吕克纳（Gotthold Brückner）兄弟二人接受她的委托，将慕尼黑巴伐利亚宫廷剧院 1865 年首演时的舞台布景按原样复制下来。这部科茜玛曾经亲自参与过意见的音乐剧很具当时的时代特点，她要在亡夫身后把它重现于拜罗伊特的舞台之上，她要为这样一种再创造性艺术的形成尽其所能。科茜玛认为自己并非是具有独立创造性的导演，而是仅能将瓦格纳的意志予以完善化的人。她本人承认，她不能指望自己的艺术灵感，而必须勤奋地工作。这是科茜玛的局限性所在。

科茜玛这次上演《特里斯坦与伊索尔德》未获成功，而更糟糕的是有一次的演出竟然才卖出了 12 张票（这在拜罗伊特历史上是绝乎仅有的一次）。为了扭转现状，1888 年，科茜玛不惜重金上演了瓦格纳的通俗喜剧《纽伦堡的名歌手》，其门票情况才大为改观，且在“首演”时（该剧在拜罗伊特的首演）全部售罄。科茜玛再次让舞台布景师到慕尼黑宫廷剧院将该剧首演时出色的布景复制回来。但她却更改了第一幕的制景，她将装饰有彩色玻璃窗的高大的教堂改为了低矮朴素的平民教堂。

科茜玛于 1891 年上演了《汤豪瑟》，这可视为她独立运作的艺术成就之一。《汤豪瑟》是她的“拜罗伊特杰作”，因为她必须证实，这不是传统的歌剧，而是真正的瓦格纳式的“音乐戏剧”（将之纳入瓦格纳后期的创作理念而形成的一种全新的舞台演出）。因为《汤豪瑟》没有出色的演出史可供科茜玛来“模仿”，因此，她的准备工作既细致又广泛。她请教过考古学家、艺术史家、日尔曼语言学家、甚至是徽章学家，她搜集并研究了一切与之相关的文献，她要做到一切皆忠实于历史的风格，且要一丝不差。维吉尼娅·苏希（Virginia Zucchi）受命策划维纳斯堡的饮酒歌芭蕾，她编排的不是古典浪漫式的，而是古希腊式的舞蹈风格。在此后的 1904 年，美国的赤足女舞蹈家伊萨多拉·邓肯（Isadora Duncan）曾在拜罗伊特扮演过欢乐女神，并以其无比优美的舞姿为人所津津乐道。继费利克斯·莫托（Felix Mottl）之后，理查



饮酒歌的芭蕾

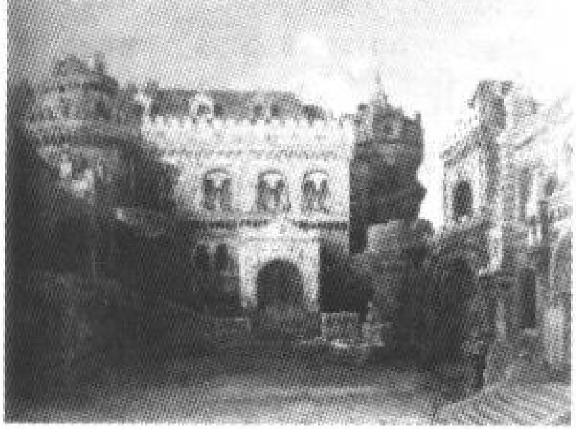
·施特劳斯（Richard Strauss）于1894年开始负责指挥乐队，并在此结识了他后来的妻子波琳·德·安娜(Pauline de Ahna)(她一直演唱伊莉莎白的角色，是一位出色的女高音)。

科茜玛于1894年上演的《罗恩格林》也是其“历史主义”在拜罗伊特舞台上的一次“凯旋”。虽然她把时间在舞台上回溯到了公元936年，但刻板的演出并没有赢得观众的好感。用尼采的话说，“《罗恩格林》成了多愁善感的妇人的歌唱，她们都喜欢自路德维希二世以来变得庸俗了的浪漫式的天鹅骑士”。虽然这也是科茜玛的局限性所致，但她的果敢却不让须眉。



《罗恩格林》第一幕场景

1896年，科茜玛终于鼓足勇气上演了《尼伯龙根的指环》，而这也已是该剧在音乐节首演20年之后的事了，她要再现1876年的成功与辉煌！她希望做到尽善尽美，同时还要修正一些不成功的地方。科茜玛“依据大师本人的意见”作了一些改动，并借第三人之口说了出来。这个“意见”一经说出便被最终确立了下来(足见科茜玛之手段和勇气)。舞台布景师马科斯·布吕克纳再次受命将“确立下来”的1876年的舞台制景复制出来，而在服装道具上，则没有重复1876年的“民族学意义上的胡闹”。画家汉斯·托马(Hans Thoma)设计了众神的服饰，阿帕特·施密特哈默(Arpad Schimid-



《罗恩格林》第二幕场景

hammer）设计了其他角色的服饰。可以看出，这是在追求一种简捷、明快的风格。继经验丰富并富于传奇色彩的指挥大师汉斯·李希特之后，（科茜玛与瓦格纳唯一的儿子）齐格弗里德英气风发地在指挥台上初露了锋芒。科茜玛遵从瓦格纳的艺术观点要求歌唱家们精确、认真地理解和演唱歌词，既不让他们（她们）摆资格和明星的谱儿，也不让他们（她们）即兴发挥和自行其事。因此，这次《指环》的复演便招致了诸如冷漠、刻板、毫无戏剧性可言的批评。但齐格弗里德的指挥却受到了好评。



女武神姐妹们的“木马”

与这类演出风格上的批评截然不同的是，科茜玛在每个细节上都取得了巨大的舞台效果。为表现诸神的登场，她让化了妆的儿童们骑在“木马”上，由幕后人牵动着它们，在表现沃尔哈拉城堡里的诸神时也是这么做的。在《齐格弗里德》第一幕时，她将人工制成的黑熊装上轮子，推上舞台。而弗丽卡这位“泄露了神的秘密的人”（由埃德阿特·汉斯莉克 Eduard Hanslick 扮演）也是骑在人工制作的公羊上的。这出《指环》比其他的剧目更能成为国际戏剧（歌剧）舞台制作的范例和模式。布吕克纳的舞台布景由于人们的订货而被制成了一系列的“商品”，而拜罗伊特便成为了“商标”。这一风格几十年来一直都代表着瓦格纳式的“造型”，而且也影响了日常的各种图画设计。就连今天，也几乎找不到哪一幅瓦格纳的漫画中不带有“禽冠兽裘”或者特定的诸神形像的。



《齐格弗里德》剧照

拜罗伊特能够成为“质量验讫证明”，说明科茜玛的成就不小。科茜玛时代的拜罗伊特形像开始光彩夺目了。在那个“美好的年代”，各国的观众纷纷在夏季里“重新”聚集到了这里。瓦格纳曾经表示，不愿为那些“东游西荡的懒人们”演出，如今他们却成群结队地从四面八方赶来了。对于法国那些“精英们”来

说，造访拜罗伊特是天经地义的，许多依据亲自经历写成的文字作品就是这样产生出来的。《帕西法尔》是音乐节最吸引人的作品，因为在别处看不到，而汪弗利花园也有着游乐园设施和迎来送往的交际场所。正像齐格弗里德·瓦格纳所说的，拜罗伊特有沦为附庸风雅之徒聚集地的危险！在这片五光十色的表面现象之下，那些“拜罗伊特的圈内人士”与自称“汪弗利人”的人士们将拜罗伊特“意识形态化”了。当时拜罗伊特的各家报纸不仅卓有成效地促进了对瓦格纳的研究热，同时也播下了民族性和倒退性的不和之种。就是在这出 1896 年的《指环》中，瓦格纳具有古希腊“民主式”作用的舞台成了“祭坛”，成为了传播德意志和日尔曼意识形态的“民族”舞台，甚至成了“日尔曼的英灵殿”与“雅利安人的堡垒”！瓦格纳在生前就曾担心，等自己不在了，自己的那些追随者会怎样对待自己的作品，而事实却是远远地超出了他的预料。

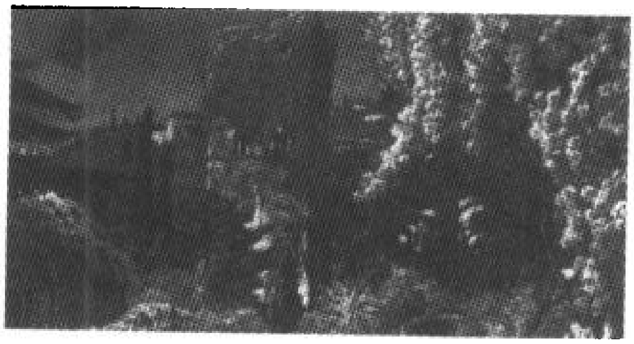
当 1901 年主持了《漂泊的荷兰人》在拜罗伊特的首演之后，科茜玛便结束了自己的领导工作，直到 1906 年，她只是在名义上负责音乐节的管理。她得到了儿子齐格弗里德的大力支持，齐格弗里德不仅作乐队指挥，而且还兼作舞台布景师及灯光照明的负责人，同时充当歌剧导演。自 1908 年起，他开始独立负责音乐节的全部事务。“日臻完善”并要“取得越来越好的技术效果”是齐格弗里德的工作核心。他承担起自己作为儿子和接班人的义务，他充分考虑着母亲的作法，同时也保持着对父亲的忠诚，这自然也阻碍了他在拜罗伊特发挥自己的天才和艺术性。据他自己讲，他以为自己的使命就是将父亲的作品“尽可能忠实于其风格地搬上舞台，通过生动的表现，将旋律与朗诵变成一条神圣的传统，让场景、照明、道具等等外在的因素愈来愈符合作品的精神和现代感受。我相信，形成这样一条有生命力的传统，实现父亲关于音乐节的基本思想，是可以起到在伦理和艺术上的教育与升华作用的”。这种不惜牺牲自己的荣誉而尽力维护家族传统的作法是难能可贵的。他在一战期间的工作带有谨慎革新的倾向和特点。布吕克纳的舞台布景具有 19 世纪的大型的历史风格，齐格弗里德则利用照明技术大大提高了舞台效果的气氛和作用，他这种才能受到了好评。齐格弗里德在革新方面做得不紧不慢还有艺术之



齐格弗里德与科茜玛

外的原因。既使他想在艺术上有意地进行彻底的改革,这也是拜罗伊特音乐节管理委员会的委员们所不能允许的。他此时想用间隔一年的时间来作上演新剧目的准备，同时用盈余的资金来补贴第二年的音乐节汇演。

一战前，齐格弗里德于1908年排演了《罗恩格林》，并于1911年复演了《纽伦堡的名歌手》。他从科茜玛1888年的演出中借用了布吕克纳第二幕的舞台布景。他同母异父的姐姐(科茜玛与汉斯·冯·比洛所生)丹尼埃拉·托德(Daniela Thode)负责设计道具。而齐格弗里德也以指挥大型场面时的天赋才能而博得了广泛的赞许。同年，他为《帕西法尔》设计了一个新的“魔园”，他初次尝试通过控制照明来表现场景。在这一幕中，灯光从金色过渡到橙色，最后变为深蓝和紫色。1914年，齐格弗里德排练了《漂泊的荷兰人》，但最终未能上演。而当《帕西法尔》刚在音乐节上演不久，便不得不于8月1日中断。因为一场摧毁古老欧洲的世界大战爆发了。



“魔园”场景图

音乐节由于战乱关闭了十年之久,这在拜罗伊特历史上是停演最长的一次。战争与随之俱来的通货膨涨耗光了音乐节基金会和瓦格纳家族的全部财产。在瓦格纳逝世三十年以后，即版权保护时效期解除的1914年起，再也没有作者的版税收入了。美国的瓦格纳信徒们曾经为了“瓦格纳遗孀的烧煤取暖”而募集过美元。1923年，齐格弗里德与他在战时迎娶的年轻的妻子温妮弗蕾德·瓦格纳（Winifred Wagner，1915年结婚）来到美国举行巡回演出音乐会时，此行所获纯收入仅为8000美元。



齐格弗里德与温妮弗蕾德

1924年，拜罗伊特音乐节终于重新拉开了帷幕。被齐格弗里德聘为舞台布景师的库尔特·孙莱茵（Kurt Söhnlein）因为没有资

金可用于制景的更新，所以人们也不得不接受他那些已经褪了色的、并裂了口子的战前布景和侧景装置，而照明设备与其他舞台技术情况也差不了多少。音乐节以齐格弗里德于1911年改版的《纽伦堡的名歌手》启幕，由来自德累斯顿国家歌剧院的年轻的弗里茨·布施（Fritz Busch，1890－1951）担任指挥。当第三幕汉斯·萨克斯高唱艺术赞歌时，观众们全体起立高唱德国国歌。这一突如奇来的情景使齐格弗里德深感意外，但所幸舆论未加以报道。可在后来，拜罗伊特节庆剧院的屋顶上也飘起了黑、白、红三色旗，就连汪弗利花园瓦格纳坟墓上的花圈也变成了这三种颜色。这时人们似乎已忘记了瓦格纳本人曾经为了抗议这面共和的旗帜不得不流亡国外十三年之久的历史。鉴于时局，齐格弗里德经过慎重的考虑，最终还是请求人们不要在拜罗伊特作这种"善意的歌唱"。早在1914年，艺术评论家马克希米利安·哈登（Maximilian Harden）就曾警告过拜罗伊特："你们还是不要把它变成圣殿、变成堡垒、变成德意志民族高耸云天的圣地的为好，瓦格纳大师打心里是反对这样做的。"保罗·贝克尔（Paul Bekker）于1921年在他的《当代"画面"之评论》中写道："由于过份强调非艺术性的因素，以前的艺术圣地拜罗伊特被误解为德意志狂分子们的礼拜圣地，这种实质上并不真实的伦理与民族性的装璜是极其危险的。在某些方面，它对于德国人的精神景况来说，恰恰是灾难性的……。它不仅是审美上的，而且是政治上反动势力的精神支柱！"休斯顿·张伯伦（Houston st. Chamberlain）于1908年迎娶埃娃为妻（科茜玛与瓦格纳所生），并于1923年促成了瓦格纳家族与阿道夫·希特勒的首次接触。同年，由于齐格弗里德的妻子温妮弗蕾德加入了纳粹党，所以在1924年拜罗伊特音乐节印制的说明册中便有了这么一句话："拜罗伊特的群体是在这样一个阵营中聚集起来的。在这个阵营中，所有的人都感到，自己是个坚定的德国人！"

1926年，在音乐节诞辰五十周年之际没有举行演出。齐格弗里德在广播电台中解释说，这个时代对于庆祝活动来说过于郁闷了，而准备下一年上演《特里斯坦与伊索尔德》则是最好的庆祝方式。同时他还着重强调，拜罗伊特音乐节是具有国际性的，它欢迎各国和各民族的人士。

20年代，齐格弗里德曾在《尼伯龙根的指环》中最为充分地实现过自己革新的构想。他逐步用立体舞台布景取代了原先绘制的舞台布景。为此，他制作出所谓的"巨型车"，即巨大的、立体的建筑物，它们可以组合成多种形状，并能被转动起来，因此它们可使用在各

个场景之中。沃尔哈拉城堡就被这样的设计物取代了，剧中的房舍与宫殿也被简化了，但在风格上二者之间的差异却被保留了下来。所有这些革新的作法都是齐格弗里德与同事们为解燃眉之急而发明出来的。正如库尔特·孙莱茵所回忆的那样，由于财务方面的原因，“按全新的想法来一番全新的布景”是根本不可能的。



（左2起）富特文格勒、蒂特延、温妮弗蕾德、托斯卡尼尼

1929年，齐格弗里德六十大寿之际，为上演《汤豪瑟》而募集到的捐款高达10万马克，这还是靠了温妮弗蕾德的活动才做到的。这样，他就可以在1930年实现自己最大的愿望——公演《汤豪瑟》！他已经争取并力邀意大利著名的歌剧指挥阿尔图罗·托斯卡尼尼担任乐队指挥，并争取到新式舞蹈的主要代表人物鲁道夫·冯·拉班（Rudolf Von Laban）来设计饮酒歌的芭蕾。1928年在节庆剧院安装的新型照明设备，齐格弗里德也将用它来作一连串的舞台灯光技术。大型的合唱场面再度展示出特殊的戏剧效果。虽然这次的《汤豪瑟》在首场演出前就有了要引起轰动的迹象，但却又招致了瓦格纳信徒们的非议。他们认为在节庆剧院里、在托斯卡尼尼身上已开始形成了某种明星效应。当时负责技术事务的主管弗里德里希·克拉尼希（Friedrich Kranich）回忆说，许多人由于弄不到门票，就干脆躲到舞台后面或剧院的各个角落，而有些人甚至混到乐队中，从而影响了演出的进行。无论如何，这场演出还是取得了巨大的成功！

可是，齐格弗里德再也无法享受自己“导演”的巨大成就了，他于1930年8月4日去世，仅比母亲科茜玛晚几个月。拜罗伊特第一个“母子时代”就这样结束了。

齐格弗里德在1929年立下的遗嘱中指定自己的妻子温妮弗蕾德作为主要继承人，并负责照顾自己未成年的孩子们，他认为她有能力作自己的接班人。温妮弗蕾德在丈夫去世时正好33岁。此时又要有一位妇人来领导音乐节了。继法国出生的女人（指科茜玛）之后，这位英国出生的女人被《拜罗伊特报》认为：“鉴于她的婚姻，可以肯定温妮弗蕾德已深受德意志民族精神，尤其是拜罗伊特精神的洗礼，她应该有资格出任这个职位”。

温妮弗蕾德开始时也很艰难。1931年的音乐节重复了上一年的剧目。1933年，她以《纽伦堡的名歌手》替代了《特里斯坦与伊索

尔德》和《汤豪瑟》。但由于这两年间没有外国观众到来，所以票房收入欠佳，尽管1931年《特里斯坦与伊索尔德》的指挥是威廉·富特文格勒（这也是他首次登台拜罗伊特指挥），《汤豪瑟》的指挥是托斯卡尼尼，但这也未能促进演出门票的销售。1933年，不仅由于德国的政治、军事局势大为改变，而且托斯卡尼尼拒绝合作的决定也起到了影响。富特文格勒对温妮弗蕾德的专业资格也还表示怀疑，而对于瓦格纳家族具有传统意识的成员来说（尤其对于埃娃和丹尼埃拉来说），温妮弗蕾德过于不顾及传统了。但她却目标明确、行动坚定地最终坚持了下来。

齐格弗里德·瓦格纳曾经希望，让埃米尔·普雷托利乌斯（Emil Preetorius）制作的舞台布景经受拜罗伊特长期一贯的戏剧革新的考验。如今，这一希望托付给温妮弗蕾德去实现。为了演出的需要，她聘请了身兼导演和指挥的海因茨·蒂特延（Heinz Tietjen）。据现有的资料表明，此人的特长在于，他能将演员与音乐调度得异常默契。蒂特延与普雷托利乌斯为1933年的音乐节不仅重新排演了《纽伦堡的名歌手》，而且还排演了《尼伯龙根的指环》。用今天的眼光来看，这项成就仍是令人难以置信的出色。直到1942年，这个《指环》版本还在上演。在主要演员中，鲁道夫·波克尔曼（Rudolf Bockelmann）与雅罗·普罗哈斯卡（Jaro Prohaska）分别演唱沃坦，弗里茨·沃尔夫（Fritz Wolf）演唱洛格，埃里赫·齐默曼（Erich Zimmerman）演唱米梅，弗兰兹·沃尔克（Franz Völker）与玛丽亚·穆勒（Maria Müller）分别演唱齐格蒙德和齐格琳德，弗里达·莱德尔（Frida Leider）和玛尔塔·福克斯（Martha Fuchs）演唱了布伦希尔德，马克思·洛伦茨（Max Lorenz）演唱了英雄齐格弗里德。

埃米尔·普雷托利乌斯的舞台布景对于整个演出影响至深。他认为瓦格纳的场景"具有极高的、至关重要的意义。再没有哪位音乐家能像他一样，从戏剧场面的内在景致中汲取如此形象性的创造力了。风景与建筑，诸神与英雄，自然与这些因素交织成各种氛围，爆发出了强有力的情感。所有这一切构成了紧张的戏剧冲突。正是在这些画面语言中形成了瓦格纳的音乐创作"。在他看来，瓦格纳需要某种贴近自然的感觉，而这并不一定是自然主义式的。正是在自然的画面中，普雷托利乌斯成功地找到了令人钦佩的解决问题的办法。例如，他将1933年的那些拼成沃尔哈拉城堡的颇具"表现主义"特点的锯齿状巨型车弃之不用，而代之以新的道具，这些东西所带有的磅礴、明快、大型风景画般的形式成了拜罗伊特戏剧改革的完美体现。尽管如此，这些看起来既完整又古典的

演出却不免又受到像“不够忠实于原作”这样的批评。科西玛的女儿埃娃与丹尼埃拉（这两位1876年的“遗老”）感到自己有必要出来捍卫一下传统了。丹尼埃拉指出，音乐节中侵入了一种外来的精神，这种精神不仅“完全无视大师本人的意愿与安排，而且无论是在舞台布景中，还是在导演处理、服装道具上都做得完全相反”。像所有的教条主义者一样，她也不乏追随者，这些追随者早就在想方设法地一再提出同样的要求了。温妮弗蕾德·瓦格纳在自己的艺术信条中强调说，她“当然是立足于拜罗伊特传统的基础上”，自然未加改动地保留了“大师本人的音乐与台词”，但她必须让“作品的外在布局符合因时而异的时代精神”，必须活生生地保持这些动人的作品而避免僵化。

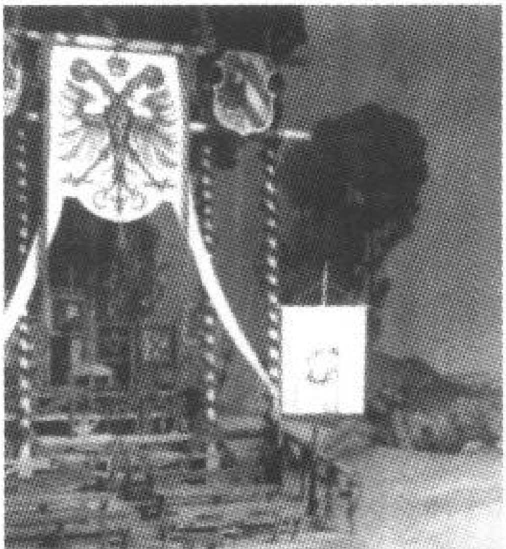
当温妮弗蕾德·瓦格纳准备停演已有51年历史的《帕西法尔》时，她遇到了强烈的抵制，人们说她“蛮横专断、亵渎艺术”。大约有1000人联名签署了一份呼吁书，它被刊登在巴黎的《费迦罗报》上，居前几位的就是埃娃、丹尼埃拉、理查·施特劳斯、阿尔图罗·托斯卡尼尼的名字。呼吁书要求温妮弗蕾德应将《帕西法尔》的“原本戏剧面目”当作“纪念碑”来加以保留，尤其要保留舞台布景，因为“大师本人的目光凝聚在那上面”。

来自维也纳的阿尔弗雷德·罗勒（Alfred Roller）在1934年为《帕西法尔》设计的全新的舞台布景令老派的瓦格纳信徒与拥护革新的人们均不满意。1937年，这些布景就被温妮弗蕾德与长子维兰德·瓦格纳（年仅20岁）设计的新布景所取代了。但维兰德最初为音乐节工作时也还未脱离罗勒的窠臼。而在二战之前，帝国文艺协会就已经建议德国各家剧院不要上演《帕西法尔》。在拜罗伊特，它的最后一场演出是在1939年（它那充满同情感的仁慈之爱在战争期间无疑是不合时宜的）。

音乐节在30年代充分尝到了文化政治性宣传的滋味。按老一辈拜罗伊特人今天的说法，那时“的确不一般”：全城街道上旌旗招展，彩带飘扬，军人迈着整齐的步伐挺进拜罗伊特节庆剧院。阿道夫·希特勒每年都要观看音乐节的演出，最后一次是在1944年。他从自己为文艺事业设立的私人基金中拿出55000马克来支持每一次演出。在拜罗伊特，这位“无法施展才华的艺术家”可以“追证”自己的艺术梦想了。在瓦格纳的作品中，尤其是在《黎恩济》Rienzi中，他看到了自己在政治抱负上的合理依据。希特勒的来访纯粹是“技艺娴熟的表演”，电台与《电影新闻周刊》对此大加渲染。国家社会主义（纳粹）的官方新闻利用音乐节的国际声誉，把它演变成了一块政治的艺术招牌。

按照温妮弗蕾德自己的解释和汪弗利人士们的理解，她在这种情况中，也还达到了“在最高层的庇护下，将拜罗伊特变为德国艺术的某种官方民族圣地”这一目的，但这却并不意味着它在艺术上吸收了第三帝国的文化政策。而情况完全相反，温妮弗蕾德确保了音乐节的艺术独立性，“只要在集权制下还有可能，拜罗伊特的艺术依然属于瓦格纳本人”。温妮弗蕾德从未加入过帝国戏剧协会，音乐节也从未被说成是“国家的重要组成部分”。尽管希特勒曾经明确表达过这个意愿，但她依然没有聘用帝国舞台布景师贝诺·冯·阿恩特(Benno Von Arent)插手拜罗伊特的舞台事务。而在选择演员时，她也仍然坚持了艺术独立性的原则。温妮弗蕾德还建议出版了未经删减的瓦格纳与巴伐利亚国王路德维希二世的《通信集》，这也与当时纳粹抬出的“官方瓦格纳形像”不相吻合。

拜罗伊特保持了自己的演出风格，清醒地同当时官方的“自然主义”保持着距离，这突出地表现在1936年《罗恩格林》的演出中。而1939年拜罗伊特《纽伦堡的名歌手》以其清新的格调，使演出成为一件艺术盛事！而与其形成鲜明对照的，或者说同样可称为“艺术盛事”的，恐怕就要数帝国女导演莱尼·里芬施塔尔那部(臭名昭著的)宣传片《奥林匹亚》了。但是，具有时代讽刺意味的是，在拜罗伊特也举行了几百人的群众游行，其中有参加演出的演员、合唱队员，还有300人是拜罗伊特用来保障场景、灯光、音响的技术员和工人。当观众们看到身着制服的冲锋队员在剧院阳台上吹响启幕的号角时(召唤观众们入场的例行方法)，人们不禁问道，这种迎合潮流的作法在拜罗伊特是否当真必要呢?


《纽伦堡的名歌手》场景(1939年

二战爆发以后，温妮弗蕾德本想关闭节庆剧院，就像她的丈夫在1914年一战爆发时所做的一样，而希特勒却下令排演所谓的“战时音乐节汇演”，这样一来，据温妮弗蕾德所说，便“保证了艺术节工作的连续性”，并“确保了剧院建筑和它的技术设施不作军用”。剧院门票的“发放”(这倒实现了瓦格纳最初的意愿！)以及汪弗利花园的款待来宾，则交由一个名为“以快乐激发力量”的组织来

负责。士兵、伤员、兵工厂工人和医护人员可免费入场，这是对他们致力于战争的承认。人们在剧院周围修建了一个灭火用的蓄水池以及供观众使用的地下掩体来应付空袭。1943 年和 1944 年的音乐节仅上演了《纽伦堡的名歌手》一剧。随着德国各大城市相继被夷为平地，人们尚能在拜罗伊特的舞台上重温着“德国城市艺术”的伟大的“历史之梦”，而此时在纽伦堡的纳粹党总部已成残垣断壁了。1945 年 4 月 5 日，拜罗伊特首次遭到炮击，汪弗利花园的部分建筑被捣毁。1976 年，当这里作为瓦格纳博物馆再度开放时，沃尔夫冈·瓦格纳（维兰德的弟弟）说：“我曾相信，炮弹终究要落下来的”。

拜罗伊特节庆剧院能够幸免于难，其中也有温妮弗蕾德的功劳，因为她始终拒绝将剧院用于军用。4 月 14 日，美军开进拜罗伊特，并没收了节庆剧院，他们在这里休整军队，为美军士兵作礼拜。这里还举办过“通俗音乐会”，演奏了格伦·米勒（Glen Miller）的交响曲，演唱了《管弦乐姑娘》、《十个印度小孩儿》和《蝙蝠》，他们还伴随着纽约电台（NBC）的“城市音乐厅”节目翩然起舞。到 1945 年底，这里共举办了 50 多场活动，其中有士兵与百姓的联欢会，他们在一起唱歌、跳舞、说笑话、耍杂耍。在剧院的餐厅里，美军还设立了一个难民营以接纳无家可归的人。1946 年，节庆剧院被交付给拜罗伊特市的占领军托管部门。此后，剧院被拜罗伊特节庆剧院交响乐团用来举办音乐会，这里还曾上演过《费德里奥》（贝多芬作曲）、《低地》（Tiefland，鲁道夫·罗塔尔 Rudolph Lothar 编剧，E.F.C. 德·阿尔伯特作曲，1903 年 11 月 15 日首演于布拉格）、《蝴蝶夫人》、《茶花女》和莫扎特的《后宫诱逃》。拜罗伊特市市长迈耶尔（Meyer）与温妮弗蕾德流亡美国的女儿弗蕾德琳·瓦格纳（Friedelind Wagner），还有一名生活在瑞士的瓦格纳的孙子取得了联系，大家考虑设立一项音乐节基金，并邀请托马斯·曼（Thomas Mann）担任名誉主席。这样，拜罗伊特节庆剧院又将要成为“世界性”的瓦格纳艺术剧院了。而此时许多唯利是图的人都在跃跃欲试地要将拜罗伊特剧院“据为已有”。

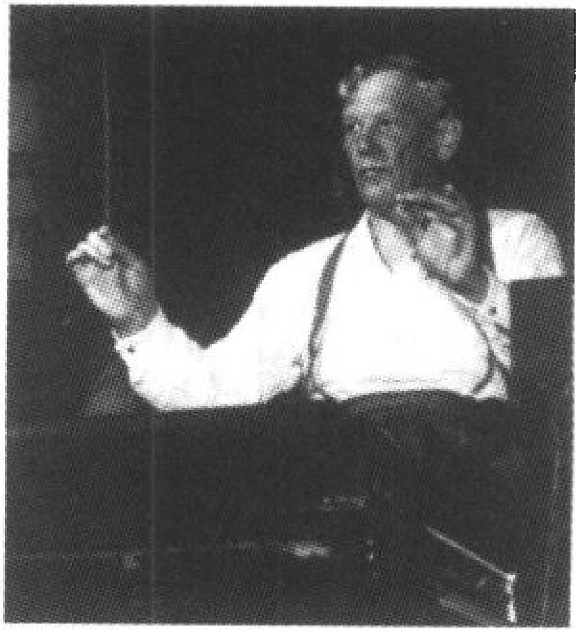
但齐格弗里德的遗嘱是明确的，温妮弗蕾德是继承人，同时也是孩子们（维兰德、沃尔夫冈、弗蕾德琳）的监护人。1947 年 6 月底，盟军在拜罗伊特审判纳粹的法庭受理了针对温妮弗蕾德的指控。在 1948 年年底的宣判中，首席法官在判决时宣布了拜罗伊特剧院的何去何从：即温妮弗蕾德要在法律上放弃对拜罗伊特音乐节的领导权。1949 年 1 月 21 日作出终审判决，温妮弗蕾德“隐退”，维兰德与沃尔夫冈兄弟俩继任拜罗伊特音乐节和节庆



维兰德与沃尔夫冈兄弟

剧院的领导者。这样，瓦格纳的两位孙公子便走马上任了。5月22日，即理查德·瓦格纳生日的那一天，兄弟俩首次以领导者的身份亮了相。为庆祝此次活动，同时在节庆剧院里由汉斯·克纳佩布施指挥慕尼黑爱乐乐团举办了一场音乐会，曲目包括贝多芬的“音乐厅的落成典礼序曲”（又名“献给剧院序曲”，作曲第124号）与瓦格纳作品的一些片断。

为了“将拜罗伊特引上正轨”，1949年9月21日，“拜罗伊特之友”协会在法兰克福成立了。协会准备动用40万马克来资助音乐节汇演。维兰德与沃尔夫冈兄弟俩其后也在考虑，准备出售珍藏在汪弗利档案室的瓦格纳总谱部分手稿的原件以解经费危机。1951年二人宣布，将在7月举办战后首届拜罗伊特音乐节！6月份，各路艺术家便云集拜罗伊特开始了紧张而快乐的排练工作。



克纳佩布施在拜罗伊特

1951年7月27日，由维兰德改编、监制，海因茨·蒂特延导演、赫伯特·冯·卡拉扬指挥的《纽伦堡的名歌手》以其面目一新、令人欢欣鼓舞的场面拉开了战后首届拜罗伊特音乐节的帷幕。第二天，即7月28日，由克纳佩布施指挥了维兰德“新版”的《帕西法尔》。我们今天已无法想像，当《帕西法尔》第一幕中的“圣杯森林”显现得如晨曦中的苍穹时、当“圣杯神殿”金红色的柱子在黄昏的光晕中熠熠发光时，当第三幕一开场时那空气清新的耶稣受难日清晨时，这些都给观众们留下了怎样的印象?人们抱的是期望与怀疑参半的心情。而此后上演的维兰德编导的《尼伯龙根的指环》（卡拉扬和克纳佩布施分别指挥），也许令人感到场面有些零散和不够成熟。一方面，维兰德将舞台

上多余的布景与道具一律弃之不用，另一方面，有一些场景依然有些拘泥于常规。可是，这一切从《帕西法尔》开始，恐怕维兰德在这次音乐节上为如何理解“忠实于原作”地举办瓦格纳艺术节汇演定下了一个尺度：即在思想上应透彻地理解作品，分析它的人性的、精神性的内容，并应以此作为以现实性的宗旨为其演出风格的基础。这一个新的开端不仅关系到要摆脱旧的传统风格，而且也关系到要开创出一种新的时尚。因为音乐节以及瓦格纳的作品是声名不衰的，关键在于如何常演常新。这一个开端是要探索瓦格纳的艺术在这个时代，尤其是在这一特定地点（在拜罗伊特）的意义及其现实性。如果说维兰德 1951 年的《帕西法尔》所具有的思想性与艺术性成就“拯救”了拜罗伊特的话，那么这虽然听起来过于慷慨激昂，但却是符合事实的。

7 月 29 日星期天，伴随着威廉·富特文格勒那次无以伦比的贝多芬第九交响曲，拜罗伊特节庆剧院的屋顶上重新升起了带红色 W 字样的一面白色旗帜。在战争与战后的饥馑时期过后，人们重又陶醉在这一国际艺术盛事之中了。在这里，每天大约有 12000 名围观的人们在夏日炎热的天气里将道路拥得水泄不通。三支占领军的高级将官们乘专车前来出席音乐节，剧院周围共停放着 800 多辆各式汽车。

EMI 公司的瓦尔特·李格与他的录音小组在此次音乐节上成功地尝试了现场实况录音。他们运用当时较为先进的器材并天才地发挥了他们的录音理念，使单声时代的现场实况录音达到了一个前所未有的高度，其中最优秀的就要数卡拉扬的《纽伦堡的名歌手》和富特文格勒的《贝多芬第九交响曲》了。他们的工作环境十分艰苦，但他们的成就影响了今后在拜罗伊特的所有实况录音。

如果说此次音乐节因缺乏演唱瓦格纳歌剧的“老班底演员”的话，那么公众舆论倒是颇喜欢年轻而新颖的“小演员们”。除著名的玛莎·莫德尔（Martha Mödl）演唱孔德里，年轻的莱昂妮·瑞森内克（Leonie Rysanek）演唱齐格琳德之外，来自纽约的埃丝特里·瓦尔内（Astrid Varnay）演唱了布伦希尔德，还有乔治·伦敦（George London）、沃尔夫冈·温德加森（Wolfgang Windgassen），以及伊莉莎白·施瓦兹科夫（Elisabeth Schwarzkopf）等。在本次音乐节的一次记者招待会上（这也是拜罗伊特的新作法），维兰德说：“我们想摆脱对瓦格纳本人的崇拜！我们想回归对于戏剧的崇拜！”

拜罗伊特的传统只能是一种丰厚的基础。在此基础上，只有从对时代的感受出发，才能重新塑造瓦格纳不局限于任何时代风格的音乐戏剧艺术。不同的时代需要不同的塑造方式，用维兰德一句

著名的话来说，“要想逃避这种变化，就要将忠实于原作的美德变成墨守陈规的负担”，而这种作法要在 1951 年的时候则并不意味着开端，而是意味着终结。瓦格纳的作品不能被当成“木乃伊”，不能放在博物馆里永久地保存下去。拜罗伊特不是戏剧博物馆，这就是拜罗伊特的艺术信条！

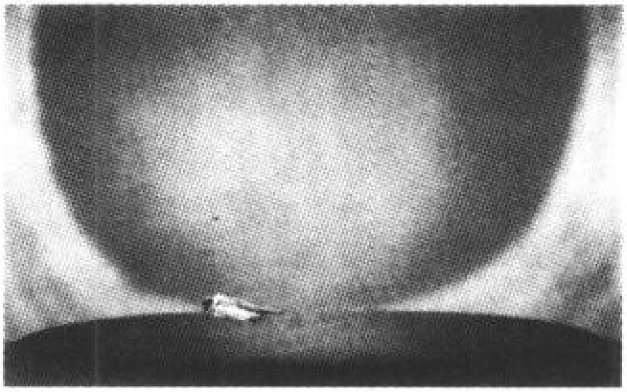
这就同人们谈论某种新生事物一样，一些人对改革性的推动力量持欢迎的态度，但同时他们却深感失望，因为那将再也看不到自己曾一度熟识了的东西了。对许多人来说，战前的拜罗伊特依然是一条“艺术准绳”。但这次战后首届音乐节的艺术成就却博得了广泛的认同。可是，第二年，即 1952 年的情形就又举步维艰了。音乐节随着维兰德“新版”的《特里斯坦与伊索尔德》而拉开帷幕。莫德尔演唱伊索尔德，年轻的智利歌唱家拉蒙·文内（Ramon Vinay）演唱特里斯坦，汉斯·霍特 Hans Hotter 演唱库文纳尔，卡拉扬担任指挥。维兰德导演的第三幕，其舞台布景可谓这种“精神场所”的完美范例之一，它表现出了世界临末的空虚以及绝望时的最后依托。至于这场演出只售出了 80%的门票，这在今天是很难想像的。1952 年拜罗伊特音乐节总共售出了 85%的门票，国际上各家旅行社已预订好的那些门票，由于 7 月份的交通不便以及各国不稳定的诸多因素而最终被退了回来。这些情况与原先所指望的、而未能得到的资金使音乐节的财政陷入了危机。而演出津贴长期拖欠不发一事也变得越来越严重了。只有在联邦内政部于 1952 年 10 月发布声明后，这些问题才有所转机。声明称，如果各州的文化部门对巴伐利亚共和国（拜罗伊特位于巴伐利亚境内）这种情况不闻不问的话，内政部将准备在财政上对音乐节予以支持。而最后的解决方案是，联邦政府提供三分之一的必要津贴，巴伐利亚同样提供三分之一，剩下的三分之一由沃尔夫冈·瓦格纳找其他资助者帮忙解决。这样一来，音乐节的财政问题暂时得以解决，同时它也奠定了在拜罗伊特一种财政上的“合作”基础。

1953 年，沃尔夫冈首次在拜罗伊特导演了一部歌剧并亲任舞台布景师。兄弟俩早在 1949 年底就达成了默契，沃尔夫冈在开始阶段专门负责财政和组织工作，因而在兄弟执政之初他放弃了导演工作。这场《罗恩格林》卖出了百分之百的门票，而这一年的音乐节总共卖出了 86%的门票。第二年所有场次的门票均告售空，且这种情况一直保持到了今天。

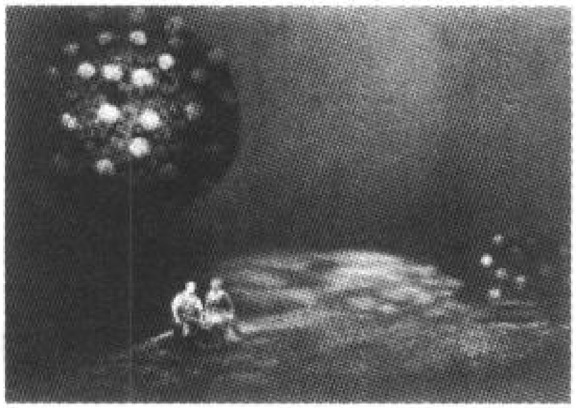
1954 年，维兰德再导《尼伯龙根的指环》，他达到了风格上的统一。较之三年前，他在个别场景中还可明显地使人看出战前拜罗伊特传统的痕迹，而这次却截然不同了。维兰德称这次是以往普雷托

利乌斯时代纯正的“品味高贵的自然主义”再现，但他走的是一条“抽象之路”！维兰德领悟到，《指环》与古希腊神话有着深刻而神秘的联系，他创造出“清除拜罗伊特舞台”的这个词汇。最著名的实例是，维兰德在这里(按照自1876年以来的拜罗伊特神圣的传统，观众总能看到沃尔哈拉城堡左侧布景边的一棵圣诞树)让人把圣诞树给搬开了。在回答一位记者关于此事的提问时，维兰德答道：“要是我有了埃丝特里·瓦尔内，我还要一棵树在舞台上干什么”！

在这次导演中，维兰德使用由舞台前沿与台阶组成的像“夹角”一般的椭圆形舞台台面作为一种基本的演出场景。用拜罗伊特的行话来说，这叫作“锅台”。这种实用的形式将《指环》一剧的四个夜晚联成了一个思想上与形式上的完整统一体。维兰德的舞台布景不再是“情节场所”的展现，而是“集中地高度概括事件的场所”，是游离于现实事件之外的、经过艺术加工的、具有紧张气氛的场所。借助于灯光的照明效果，这一情节场所像一座凸起的岛屿，它从昏暗的周围环境和背景中被分离出来。在这次演出中，利用背投影来映射背景的作法做得极其完美，在这方面，拜罗伊特的剧院照明技术具有着国际性的影响。在磅礴的苍穹中，维兰德将《指环》一剧所具有的宇宙性的“广度”表现在布景中。这些布景不仅给“新拜罗伊特风格”打上了烙印，而且也是今后发展的生命力的起源。用维兰德的话说，“舞台作为表现精神空间的场所同时也是表现精神现实性的场所。”有一个最为著名的这一风格的布景是《齐格弗里德》第三幕中当布伦希尔德被齐格弗里德亲吻并醒来后的场面：在广袤的苍穹下，两人置身于由爱的光环映射在宇宙空间所散发出的深远的蓝色之中……。

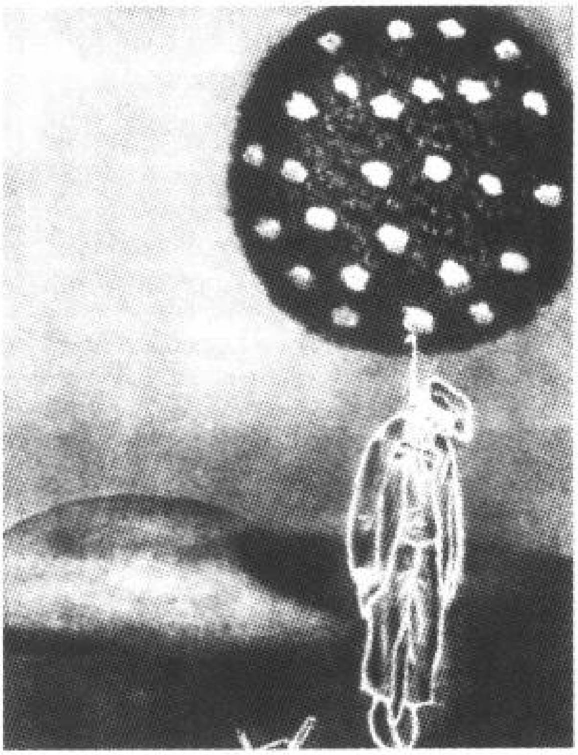


《齐格弗里德》第三幕（1954年）



《纽伦堡的名歌手》(1956年)

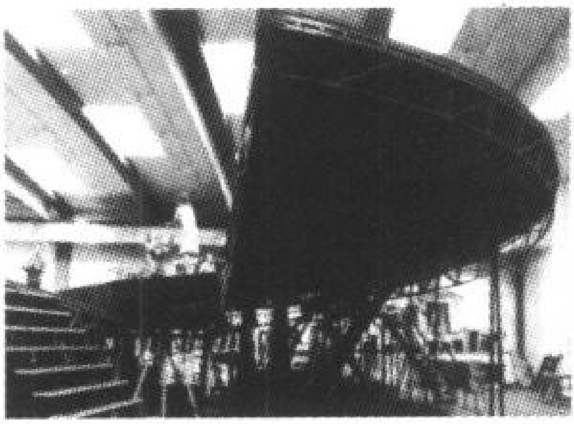
1956年，维兰德首度执导《纽伦堡的名歌手》时，拜罗伊特剧院里出现了公开的反对和愤怒的抗议，节庆剧院第一次出现了



《齐卜里齐斯姆斯》杂志封面上的漫画

口哨声和喝倒彩的嘘声。人们戏谑地称这次演出“没有纽伦堡而只有名歌手”!由于演出完全取消了中世纪的建筑，而对于维兰德来说，这部作品中所谓的场景被完全象征化了，这使《纽伦堡的名歌手》无疑成为了一出神秘剧。第二幕的舞台布景因为游移不定而又招致了多方的非议。这大概是维兰德最为非同寻常的处理手法了。《齐卜里齐斯姆斯》杂志(Simplicissimus)封面上的漫画理所当然是冲着它来的。漫画画的是一个展开的伞状物(一如维兰德所设计的场景)，理查德·瓦格纳吊在下面，底下写着:“昨天夜里，在演出结束后，瓦格纳的灵魂在寂静的节庆剧院里上吊了”。而同样给人留下深刻印象的是草坪上的露天剧场(第三幕最后的场景)，在这里维兰德开辟了一片绿地，这是某种思想观念的结果。这就是古希腊戏剧中城邦里所有的人们聚集围坐的“民主场面”，而这也是中世纪神秘剧的观众们的大致的样子。而维兰德从中看到了某种联系性与思想性的统一，它超出了民族之分，表现出了纯粹人性的特点。

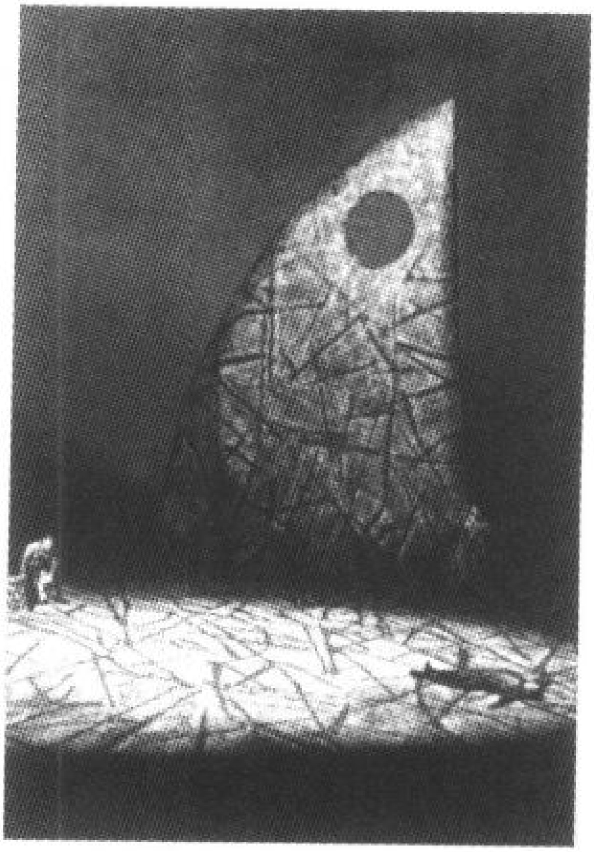
1957年，沃尔夫冈首次执导《特里斯坦与伊索尔德》时，伯尔吉特·尼尔森与沃尔夫冈·温德加森的名字开始变得家喻户晓了。1959年，拜罗伊特第一次没有上演《尼伯龙根的指环》。这一年，新闻界开始讨论着一个问题：在这个绿色的山冈上，维兰德与沃尔夫冈轮换着导演，这种导演职位上的家族裙带现象将要永远保持下去吗？维兰德对此的回答是，“眼前还看不到有其他的可能”，但只有由持不同艺术见解的人引进一种全新的风格才能解决这个问题，但这样的人目前还看不到。



大型活动舞台(1960年制作)

沃尔夫冈于1960年导演的

《尼伯龙根的指环》表现出了思想观念上的连续性和艺术风格上的连续性。对他来讲，《指环》的圆形舞台依然是戏剧场景的中心，它意味着世界。这个世界可以拆开、变形、推移，并能从凹陷转为凸起，而最后它又恢复了原状，象征着对这一个全新世界的祝福和希望。装备这配有液压传动系统的直径 15 米的舞台在技术上非常困难，以致于使负责这方面技术的几家大公司均望而却步，而只有一位上弗兰肯地区建造大型旋转木马的人能够胜任这件事。在这次演出中，尼尔森演唱了布伦希尔德，从此，这个角色就与她的名字永远地分不开了。



死亡之鸟

60 年代是维兰德最后的创作阶段，他导演出了一系列优秀的剧目。在 1961 年的《汤豪瑟》中，黑人女高音格拉丝·邦布瑞(Grace Bumbry)光彩夺目的"黑色维纳斯"引起了轰动；1962 年的《特里斯坦与伊索尔德》由尼尔森与温德加森演唱，卡尔·伯姆指挥；1963 年维兰德二度《纽伦堡的名歌手》在莎士比亚式的舞台上演出。最后，他于 1965 年二度导演了《尼伯龙根的指环》。在处理手法上，他从抽象的、仅靠灯光来诠释的舞台转向了具有立体造型的空间。维兰德曾借助对《特里斯坦与伊索尔德》的深刻解释而超越了悲剧性恋爱的故事本身，他演示了"致死"的爱欲施展力量的神秘戏剧。每一幕都被笼罩着某种强烈的造型意象，这种意象因其"多义性"而引人入胜。第一幕的标志是一只简略勾画出的突起的抽象的船头，维兰德将其解释为"死亡之鸟"。在它的背后闪烁着金色和绿色的光线，这是"阴曹地府"的琉璜色。按照维兰德的解释，这次"航行"不是去迎亲，而是驶过阴间的"奈何桥"进入黄泉冥府。特里斯坦就像是一位摆渡者。

1965 年，维兰德再次导演《尼伯龙根的指环》时，他没有在舞台幻像的意义上将大型的自然布景布置为森林、河流、草地和云彩。他将自然布景转换成了自然的构成形式与微生物的有机结合，然后将它们无限放大，从而构成了这种造型背景。这种有机的形式与

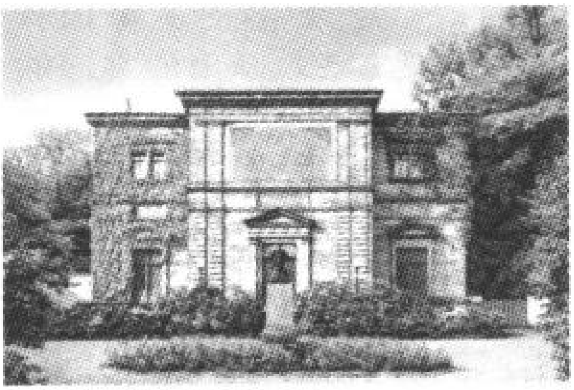
岩石、洞穴与沃尔哈拉城堡的制景相映成趣。维兰德试图在有机的形式与造型这种建筑式的双重结构中形象地把握“远古”的典型特点。

1966年，维兰德在音乐节开幕的前期与法国指挥皮埃尔·布烈兹一道修订《帕西法尔》时病倒了。当排练和上演期间，他躺在医院里，10月17日，维兰德与世长辞。他的追悼会是在节庆剧院的舞台上举行的，合唱团在威廉·匹茨的指挥下演唱了《圣马太受难曲》，布列兹指挥拜罗伊特交响乐队伴奏。此刻，拜罗伊特又一个时代结束了。

维兰德去世后，沃尔夫冈独自主持拜罗伊特音乐节的一切事务。他把维兰德的“修版”《帕西法尔》(1966年)一直演出到1973年，而《尼伯龙根的指环》演到了1969年，《特里斯坦与伊索尔德》演到了1970年。但沃尔夫冈让维兰德的风格逐渐退出舞台来实现新旧的交替以及引进不同的风格的作法，这一切均不乏困难和阻力。这并不奇怪，因为旧的风格历史悠久，而新的风格才出现不久。人们要求将维兰德的导演艺术作为纪念碑来加以保存，将拜罗伊特当作戏剧博物馆。而这些也正是维兰德终生都在反抗的。

兄弟俩自一开始就保持着一致的艺术信念，即坚持现实的、活跃的当代戏剧这一准则。瓦格纳的作品必须“接受我们这个时代的挑战和衡量，必须直接地触及到我们，为此就要熟悉现代科学技术知识和表现和平年代的风格手段，不断而生动地认识现实和现代的东西，这就是我们对拜罗伊特艺术工厂这个概念的理解。”——沃尔夫冈·瓦格纳如是说。

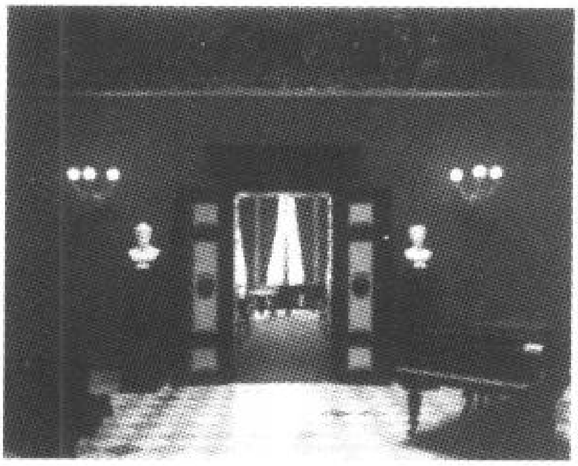
沃尔夫冈在这些年里所推动的变革最初并不太引人注意，但他却始终不渝，他在已经变化了的条件下为音乐节的未来确立了一个方向。在组织和财政工作方面，他依靠的是1973年设立的“理查德·瓦格纳基金会”的力量，而在艺术方面，靠的是通过聘用新的导演、舞台布景师，并建立一支新的、年轻的合唱团来扩大“瓦格纳家族的事业”。



汪弗利花园(瓦格纳博物馆)

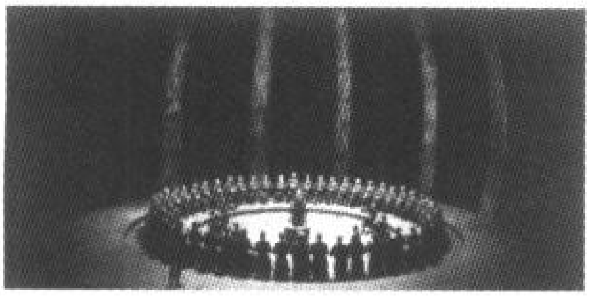
沃尔夫冈与母亲温妮弗蕾德都为基金的设立做出了极大的贡献。基金会在章程的第一条中明确规定：“要将理查德·瓦格纳的艺术遗产永久地为公众保存下来”。为此，汪弗利花园、节庆剧院，尤其是汪弗利档案室都将珍

贵的乐曲总谱手稿交付给基金会保管，这样就避免了这些无价之宝在继承人温妮弗蕾德去世后的散佚。而章程的第二条中规定："拜罗伊特节庆剧院将始终保存下去，在对公众开放的同时将始终服务于它的创始人所确定的目标，即正式上演理查德·瓦格纳的作品"。



汪弗利档案室

1969年，有一个"非瓦格纳家族"的导演班子受到了聘请，这是自1951年以来的头一次。奥古斯特·艾佛丁(August Everding)执导了《漂泊的荷兰人》，约瑟夫·斯沃博达(Josef Svoboda)任舞台布景师。1972年，高茨·弗雷德里赫(Götz Friedrich)导演了"新版"的《汤豪瑟》，约根·罗斯(Jürgen Rose)任舞台布景师。此次演出遭到了维兰德去世几年中的第一次强烈的大规模抗议，抗议者要求拜罗伊特继续上演那些优美而"合乎规则的内容"。据弗雷德里赫自己说，他并不是"给拜罗伊特闯祸的人"，相反，他认为自己的导演手法和意图实际上延续了某种维兰德式的"分析性态度"，这种态度与"新拜罗伊特"自1951年以来的艺术宗趣是密切相关的。而拜罗伊特所遇到的情况同时还有对沃尔夫冈1975年首次导演《帕西法尔》中"圣杯世界"的非难。在那里，走廊的墙壁被挪到了一旁，而柱子却挪了进来，它们像"夹子"一样围住了灰砖砌成的"圣杯大厅"。



《帕西法尔》场景

1976年，为纪念拜罗伊特百年诞辰，节庆剧院的舞台上举行了一次庆祝活动，而剧院外的草坪上也演出了由卡尔·伯姆指挥的音乐会。乐曲通过扩音器传到了更远的地方，而剧院周围也成了一片欢乐的海洋。沃尔夫冈·瓦格纳把自1951年以来参加过音乐节演出的人都请了回来。联欢一直持续到了深夜，而人们更加翘首以盼的是在第二天即将上演的"世纪《指环》"。

沃尔夫冈·瓦格纳有意将这次百年的"世纪《指环》"托付给了一个年轻的"外国班子"。法国人帕特里克·歇鲁任导演，理查德·佩杜奇(Richard Peduzzi)任舞台布景师，雅克·施密特(Jacques

Schmidt)任服装道具师，皮埃尔·布烈兹担任乐队指挥。这里自然就出现了一个问题：一部具有百年历史的作品对于今天的年轻一代还有意义吗？其意义何在？回答是：有！《指环》较之以往更加具有现实必要性！

歇鲁的导演手法我们无法用简单的几句话来评述。他试图将作品完整地献上舞台，其观念上力求与瓦格纳的“完整艺术”理论相契。但这套“法国班子”的“世纪《指环》”从1976年7月上演之初就招致了观众强烈的不满，那个情形可以说是音乐节演出历史上也是少见的。而在1980年最后一次演出结束时，由于观众的喝彩，谢幕竟用了一个半小时。观众这种极其矛盾的表现想必是由于对《指环》一剧在艺术上的理解程度造成的。事实上，《尼伯龙根的指环》这出大型音乐戏剧已经创作得相当具体和丰富了，它在15个小时里将这部起伏迭宕的作品所具有的诗意和细腻之处，以及残酷性和尖锐性都表现得十分出色，它以激动人心的画面将所有的苦难与悲伤、失意与背叛的爱情、渴望权力的意志以及造成全部悲剧的因素都表现为一种“戏剧性的现实”，它促使观众去观看、去参与、去交流，而不是闭着双眼沉湎于美妙动人的音乐（就像肖伯纳在拜罗伊特的那个样子）。这就是理查德·瓦格纳意义上的音乐戏剧！

1979年和1980年的《指环》由电视台进行了实况转播，同时该剧也被首次全部录像。早在1978年，高茨·弗雷德里赫的《汤豪瑟》就被用电影胶片拍摄下来。此后，拜罗伊特的全部演出都要录像。而首次在拜罗伊特录制唱片大约是在1927年，当时曾录制了《指环》与《帕西法尔》的片断。1928年，《特里斯坦与伊索尔德》就被完整地录制下来了。以后，拜罗伊特定期开始实施录音工作。1931年，当德国国际广播电台现场转播《特里斯坦与伊索尔德》时曾引起了全世界的轰动，全球有200家电台参加了联播。1951年首次转播了《帕西法尔》，而第一次尝试进行立体声转播是在1962年。1967年，当电视台首次通过第四套通信卫星向全世界转播五大洲的电视节目时，德国选送的就是拜罗伊特的《罗恩格林》。而1979年当电视实况转播了歇鲁的“世纪《指环》”之后，各国媒体对拜罗伊特作出的强烈反响就是：群情鼎沸！

80年代以后的拜罗伊特自身已继50、60年代而形成了一种艺术的“延续性”，虽然所处的条件已全然不同，但像丹尼尔·巴伦勃伊姆、詹姆斯·列文、朱塞佩·西诺波里、彼特·施耐德、沃尔德玛·尼尔森这些指挥家已是在拜罗伊特长期工作的人士了。自70年代起，拜罗伊特便逐步组成了一个新的演唱团体，像汉斯·索廷、伯恩特·维克尔、格温内丝·琼斯、卡特琳娜·莉根查、唐纳德·

麦克因特利、彼特·霍夫曼以及曼弗雷德·荣格。而其他的歌唱家也是从小角色逐步成长为大演员的,像雷内·科罗、齐格弗里德·耶路撒冷、汉娜·施瓦茨等等,雪莉·丝达德与沃尔特鲁德·梅耶尔就是被拜罗伊特发掘出来的。沃尔夫冈·瓦格纳总是为年轻的歌唱演员提供机会,发现他们并鼓励他们的。

在导演方面,沃尔夫冈也展现着一种艺术的"延续性"。高茨·弗雷德里赫自1978年《汤豪瑟》之后,又于1979年导演了《罗恩格林》,1982年导演了《帕西法尔》。哈里·库菲尔自1978年导演了备受赞誉的《漂泊的荷兰人》之后,又于90年代导演了更为新颖的《尼伯龙根的指环》。此外,过去做过导演和今天正做导演的有,让·皮埃尔·庞奈利、沃纳·赫尔佐格等人,而沃尔夫冈也常常"自报奋勇"。随着每个人的理解不同,每部作品的特点也就不同,各种处理方法都有机会来展示一番。对于作品的理解是不断变迁的,尽管看法不同,但对作品的分析及对作品合乎时代的阐释始终是拜罗伊特最高的艺术准则。而观众也可发表意见,这里当然也不乏存在于人们所熟知、熟见的习惯所起的影响。绝对的成功与轰动性的成就是无法保障的,而最重要的就是革新的勇气。

如今拜罗伊特节庆剧院的交响乐团与合唱团成员已相对固定,他们(她们)是最优秀的艺术家,他们由于长期演绎瓦格纳的作品已驾轻就熟,所以能够配合每一部风格不同的作品尽善尽美地传达其艺术特色。

拜罗伊特合唱团的合唱指导至关重要,自1951年以后仅由威廉·匹茨与诺伯特·巴拉茨二人担当。匹茨去世后,巴拉茨是他当之无愧的继任者,正是他们训练和保持了这支合唱团最高贵的音色,而我们不知巴拉茨之后将会是何人。



拜罗伊特节庆剧院

沃尔夫冈·瓦格纳在一次记者招待会上说，他想将拜罗伊特变成“让瓦格纳的音乐戏剧不断更新，并最终取得特定形式的场所。”这又何其简单，且又何其艰难哪。

在拜罗伊特走过的这百多年历史中，风起云涌的波折似乎永无终结，但成功亦不在少数。其间这些翻云覆雨的人物可算是为艺术而搏击的英雄。瓦格纳曾言：“勿因我之故而藐视大师”，其意究竟为何呢?

附录一

《漂泊的荷兰人》　　中文剧本

词、曲：理查德·瓦格纳

【剧中主要人物】

森　塔	达兰德之女
荷兰人	荷兰船（"幽灵船"）船长
达兰德	挪威船船长，森 塔的父亲
埃里克	猎人，森 塔的未婚夫
玛　丽	森 塔的保姆

【剧中群众演员】

一群荷兰船（"幽灵船"）水手们

一群挪威船水手们

森 塔的一群女友们

〖序曲〗

第一幕

（陡峭的海岸，海洋占据了大片的舞台背景；视野极为开阔，天气恶劣；一场凶猛的暴风雨正在海上肆虐。达兰德的船在岸边抛锚，水手们闹哄哄地忙着卷起风帆、抛下缆索。达兰德独自走上岸，爬上一处陡坡，眺望四周以确定船的方位）

挪威水手们：（干着活）吼呦嘿！嗨咯呦！嗨咯呦！吼吼！

吼呦嘿！嗨咯呦！嗨咯呦！吼吼！

达兰德:(从陡坡上走下)

毫无疑问!

风暴把我们吹离安全港湾七海里。

经过这么漫长的旅行

居然在离目的地这么近的地方碰上这种倒霉事!

舵　手:(在甲板上,手拢在嘴边高喊)

喂! 船长!

达兰德:你在甲板上干得怎样?

舵　手:(像刚才一样)

一切都好! 船长! 我们有坚固的船缆!

达兰德:这儿是桑德威克(SANDWIKE),我很熟悉这个海湾。

妈的! 我都看得见我在岸边的房子,

我想拥抱我的孩子森 塔!

可从地狱里竟钻出这么一场风暴……

信赖风向就像信赖撒 旦的宽恕一样愚蠢!　(走上甲板)

好吧! 耐心点,暴风雨正在减退。

这么凶猛的一场暴风雨不可能持久。　　(在甲板上)

嗨! 小伙子们! 你们忙了那么久

赶快去歇会儿吧!

没什么可怕的啦!　　　　　　　(水手们走下甲板)

舵 手! 你能再为我了望了望吗?

危险虽已没有,可你最好还是悠着点儿。

舵　手:别想那么多啦! 船长! 好好睡一觉吧!

(达兰德走进他的船舱;舵 手一人留在甲板上;暴风雨减退了一些,只是偶尔仍显得有些猛烈,海上的波浪仍然很汹涌;舵 手巡视了一圈,便靠在船桨边坐下了)

舵　手:(打个哈欠;当瞌睡时他赶紧振作一下)

我的姑娘! 我穿过闪电和雷雨,从南方驶向你!

我的姑娘! 我穿过惊涛骇浪,从南方来到这儿!

我的姑娘! 如果没有南风,我不可能来到你身旁!

啊! 亲爱的南风再一次吹起吧!

我的姑娘在盼着我!

吼呦嘿! 嗨咯吼! 呦咯吼! 吼! 吼! ……

(一个波浪打在船上, 大船剧烈地晃动着; 舵手惊跳起来, 四下环顾,很高兴没发现什么麻烦。他又坐下唱歌,并渐渐地进入了梦乡)

在南方的海岸上、

在遥远的国度里,我一直想着你;

我穿越风暴和海岸，
从荒凉的国度给你带来一枚金戒指。
啊！亲爱的南风，吹起来吧！
否则我的女孩儿就不能得到她的礼物。
吼呦嘿！嗨咯吼！

（他挣扎着想摆脱困倦，可最后还是睡着了；暴风雨开始疯狂地倾泻下来；天色逐渐暗了，远处出现了一艘“幽灵船”，这艘船有血红色的帆、黑色的桅杆，它迅速靠近这条挪威船对面的海岸。随着的“咔”的一声抛了锚。达兰德的舵 手从昏睡中惊醒，他没离开原位，同时他迅速地瞄了一眼船舵，确信没什么事，又嘟哝着他开头的歌“我的姑娘！如果没有南风……”睡着了。……静静地、没有发出一点儿声音的、鬼魅般的“幽灵船”水手们卷起了船帆）

（一个荷兰人上了岸，他穿着黑衣服）

荷兰人：时间终于来到，
又一个七年过后。
大海在满足了它的欲望后再次把我抛上岸。
哈！高傲的大海！
很快你就又要承载我！
你的顽固能被改变，
但我的厄运将永远，
我永远得不到拯救。
对你——汹涌的大海——我永远忠诚！
直到你最后的海浪被击碎！
直到你最后一滴水的枯干！
多少次我渴望地扑入你深深的喉咙！
可是啊！我仍找不到死亡！
在暗礁——那可怕的船只坟墓上——
我的船安全通过。
啊！那坟墓不愿接收我！
我嘲弄地挑衅海盗、
狂烈地寻求死亡：
“过来啊！”我喊道：
“证明你们自己！我的船装满了宝藏！……”
可是啊！大海那野蛮的儿子在他胸前划了个十字后逃跑。
多少次我渴望地扑入大海深深的喉咙！
在暗礁——那可怕的船只坟墓上——
我的船安全通过。

无处寻找坟墓！
无处寻找死亡！
这是对我可怕的诅咒！
我请求您——替我的赦罪辩护的天使——
当您指引给我通往解脱的道路时，
我是否是您嘲弄的对象？
无用的希望！可怕的、空虚的幻想！
对土地持久的信赖已成过去！
只有一个伴随着我的希望
——它将永不破灭！
虽然地球将长久地滋养新生命，
但它终将灭亡！
判决的那天、终将到来的那天，
你什么时候降临？
什么时候结束我的黑夜？
什么时候丧钟能够敲响？
它将震撼这个世界！
那时所有死去的重将站起，
然后我就可以进入幻化的空灵。
天上的星星呀！
停止你们的运转吧！
永远的灭亡降临到我身上啦！

荷兰水手们：（在船舱里）
永远的灭亡降临到我们身上啦！

（达兰德出现在甲板上，他顺着风向注意到了这艘船时便转身寻找着自己的舵手）

达兰德：嗨！舵 手！

舵　手：（半起身、半睡眠状态）
没事！没事！
（为了显示自己还醒着，他唱起了那支歌）
啊，亲爱的南风再一次吹起吧，我的姑娘……

达兰德：（走过来猛烈地摇晃他）
你什么也没有看见？！
——你放得好哨！
我的年轻人，那儿停着一艘船……
你睡了多久？

舵　手：（马上跳起来）

见鬼！原谅我，船长！
（他招呼那些荷兰船水手们）
嗨！（停顿，没回答）
嗨！（停顿，没回答）

达兰德：看上去他们像我们一样孤独无助。

舵　手：回答我们！什么船？哪个国家？

荷兰人：（停了一会儿，没改变他的位置）
我从很远的地方来，
难道您会在暴风雨中拒绝我们在此抛锚吗？

达兰德：上帝！水手们懂得友好。
你是谁？

荷兰人：一个荷兰人。

达兰德：（上了岸）
上帝保佑你。
那么，风暴也把你们逼到这个荒凉的海岸来啦？
我也好不到哪儿去，
我的家离这儿区区几海里，
都快到家啦，
我却不得不调转船头。
告诉我你从哪儿来？
你们遭受损失了吗？

荷兰人：我的船很安全，没受损失。
我们被暴雨和狂风驱使在海上漂泊
——到底多长时间了，我也说不准，
我已不再计算年月。
我想，列数我到过的国家是不可能的。
我永远找不到我唯一渴望的国度——我的故乡！
假如您能让我到您家中作一会儿客，
您将不会后悔您付出的友谊。
我的船只装满了各地的财宝，
如果您要讨价还价，
您肯定是当然的获利者。

达兰德：多么令人惊奇啊！
我能相信你的话吗？
看来，一颗灾难之星一直尾随你。
我尽我所能帮助你，
但是，我能问问你的船装着什么吗？

荷兰人：（向他的水手们做了一个手势，其中两人将一只箱子抬上岸）

您将看到最奇特的珍宝——

珍贵的宝石，稀有的珍珠。

（他打开箱子）

看这儿！看看我将为您的招待所付出的代价。

达兰德：（非常惊奇地看着箱子里的财宝）

什么？可能吗？这么多宝贝？

谁能付得起这么大的价钱？

荷兰人：什么价钱？

我刚刚说了，

这么多珍品用来换一个晚上。

但是，您看到的仅仅是我船上一小部分的珍宝，

财富对我有什么用呢？

我既无妻儿，也永远找不到我的祖国！

如果您让我与您和您的家人呆在家里，

我便把我所有的财宝都给您。

达兰德：我简直不能相信我所听到的！

荷兰人：您有女儿吗？

达兰德：是的，一个可爱的孩子。

荷兰人：让她作我的妻子吧？！

达兰德：（吃了一惊，同时高兴地自语）

什么？我没听错吧？

我女儿作他的妻子？

他看上去不像在说谎——我倒有点儿害怕。

如果我还犹豫不决，他就会改主意。

我简直不知道自己是不是在做梦？

怎么可能有比他更受欢迎的女婿呢？！

如果我让这笔财富溜掉，

那我就是个十足的傻瓜！（随后他冲着荷兰人说道）

我很高兴地同意这个建议！

荷兰人：啊！我既无妻子也没孩子，

没有什么东西能把我和土地连结在一起！

命运无情地追逐着我，

痛苦是我唯一的伴侣；

我永远不能回家，

如果您同意我们联姻，

那么，这些财富能算得了什么！
拿走这些财宝吧！

达兰德：陌生人，我真的有个漂亮的女儿，
她衷心地爱着我——她的父亲；
她是我的骄傲、我最珍贵的财富，
她为我悲伤时带来安慰、幸福时带来快乐。

荷兰人：她一直都爱着她的父亲吗？
如果是这样，
她对她的丈夫也会如此。

达兰德：你给我财宝、无价的珍珠，
可最珍贵的财宝——一个忠诚的妻子……

荷兰人：您给我吗？

达兰德：我跟你说，你的财宝打动了我；
你的大度表明你有一颗高贵慷慨的心。
我一直想有个女婿。
即使你不那么富有，
我也不会另选他人。

荷兰人：谢谢！ 今天我能去见您女儿吗？

达兰德：呆会儿和顺的南风会把我们送回家，
你也会见到她，
如果她能使你满意……

荷兰人：她将成为我的！
（自语）
她会成为我的天使吗？
如果，在我可怕的痛苦中，
当渴望驱使我奔向再生，
我应该紧紧地攀住这唯一的希望吗？
我应该奢望天使最终来帮助吗？
奢望我将摆脱一直萦绕心头的痛苦，达到最终的目的吗？
——啊！ 尽管我被剥夺了任何希望——
我仍将沉溺于这个希望之中！

达兰德：我感谢这场风暴把我吹到这个岸边。
说实话，我只要抓住命运给我的财富就行。
风啊！ 感谢你把我带到这海岸上。
是的，所有的父亲都渴求的一个富裕的女婿是我的啦！
我很高兴把我的房子和女儿都交给这样一个富裕而慷慨的人！

舵　手:(在甲板上)

　　南风！南风！啊南风！再一次吹起来啦！

挪威水手们:(摆动着他们的帽子)

　　你看,命运特别眷顾你;
　　风向顺了,海面静了,
　　让我们起锚回家吧！

舵　手和挪威水手们:(扬帆起锚)

　　嗨咯吼！嗨咯吼！嗨咯吼吼吼吼！

荷兰人:你们能先行一步吗?

　　风很好,但我的水手们很累,
　　我想让他们歇会儿,然后再走。

达兰德:可是这风?

荷兰人:它从南方来,

　　我的船快,会赶上你们。

达兰德:真的吗?好,就这样吧！再见！

　　你今天就能见到我女儿！

荷兰人:当然。

达兰德:(上了船)

　　嗨！帆开得怎样啦?嗨！嗨！
　　(他吹了一声口哨)
　　伙计们,起航！

挪威水手们:(当他们高兴地驶离海岸时唱道)

　　我的姑娘！我穿越闪电和雷雨,从南方驶向你！
　　我的姑娘！我穿越惊涛骇浪,从南方来到这儿！
　　我的姑娘！如果没有南风,我不可能来到你身旁！
　　啊！亲爱的南风再一次吹起吧！
　　我的姑娘在盼着我！
　　吼吼吼！哟咯吼！吼吼吼！……吼吼吼！哟咯吼！吼吼吼！

(随后,荷兰人也上了船)

〖第一幕结束,音乐过渡〗

第二幕

(达兰德船长家一间宽敞的房间;墙上挂着海洋生物的画和地图,后墙上有一幅男人的画,苍白的脸、黑胡子、黑衣裳;玛丽和女孩儿们围坐在火炉旁纺线;森塔靠在高背椅上,叉着臂、梦一般地盯着那幅画出神)

女孩儿们：转啊转啊，好轮子！

快乐地转动，纺出千根丝；

好轮子，转啊转！

我的爱人在远海上思念着家人；

好轮子，响啊响！

如果你能鼓起风，他很快就会回来；

织啊织！ 女孩儿们辛勤地织。

转啊转，好轮子！ 啦啦啦……

玛　丽：啊，她们织得多辛苦，

每个女孩儿都梦想得到一个丈夫。

女孩儿们：该死的玛 丽快闭嘴！

你很清楚我们的歌儿还没唱完。

玛　丽：唱吧！ 但别让你们的轮子停下。

可是森 塔，你怎么不唱啊？

女孩儿们：转啊转啊，好轮子！

快乐地转动，纺出千根丝；

好轮子，转啊转！

我在远海上的爱人，会从南国挣来大笔的钱。

啊，好轮子，再响些！

如果你辛勤地织，

他会把金子给你。

织啊织，女孩儿们，辛勤地织！

转啊转，好轮子！ 啦啦啦……啦啦啦

玛　丽：（对森 塔说）

你这个懒女孩儿！

如果你不纺织，

你将不能从情人那儿得到礼物。

女孩儿们：她不用着急，

她的情人不出海，

也不会带回金子，他只能带来猎物

——我们知道一个猎人有多穷！

（她们笑着）

（森 塔坐着不动，开始轻轻哼唱着一首歌谣）

玛　丽：看她！ 总是坐在那幅画前。

难道你要在那幅画前耗尽你所有的青春吗？

森　塔：你们为什么告诉我！ 为什么告诉我他是谁？　　　（叹息）

可怜的人！

玛　丽：上帝保佑你！
女孩儿们：嗨！我们没有错吧？
　　　　她在为那个脸色苍白的男人叹息！
玛　丽：她昏了头啦！
女孩儿们：你们看一幅画的效果有多大！
玛　丽：我天天说她都是白费！
　　　来，森塔，别这样。
女孩儿们：她听不见你的话
　　　　——她在恋爱！
　　　　哎，希望不会有麻烦。
　　　　埃里克可是个爱冲动的家伙，
　　　　希望他别乱来！
　　　　别说啦！否则他一生气会把他的"情敌"从墙上扯下来！
　　　　（她们笑着）
　　　　别说啦！
森　塔：（生气地站起身）
　　　别笑啦！你们真想让我对你们愚蠢的笑声发火吗？
女孩儿们：（善意地打断她，同时快速地、大声地转起纺车轮子，好
　　　　像怕给森塔一丝指责她们的机会）
　　　　转啊转，好轮子！
　　　　快乐地转啊，纺出千根丝；
　　　　好轮子，转啊转！
森　塔：（愤怒地跳起来）
　　　别唱这首蠢歌啦！
　　　你们转得我耳朵都吃不消！
　　　如果你们想让我不发火，
　　　就请唱个好点儿的！
女孩儿们：那好，你自己唱吧！
森　塔：听明白我的意思，
　　　该死的玛丽会给我们唱支歌谣。
玛　丽：上帝！我不行！
　　　我不唱那支"漂泊的荷兰人"……
森　塔：可是我经常听你唱？
玛　丽：上帝！我不行！
森　塔：我自己唱！听着，女孩儿们！
　　　如果你们静心地听，
　　　那个可怜人的命运定会感动你们！

女孩儿们:我们同意。
森　塔:记住我说的!
女孩儿们:别织啦!
玛　丽:(生气地)

我得继续织。

(女孩儿们离开纺车,把椅子挪向森 塔,围着森 塔坐下;玛丽仍坐在火炉旁继续纺线)

森　塔:(坐着)

呦吼吼嘿! 呦吼吼吼嘿! 呦吼吼吼嘿! 呦吼吼吼嘿!
你看到海上那艘红帆黑桅船吗?
船桥上站着一个苍白的男人,
他是船长,正在不停地了望。
嗬喂! 风吹得那么紧,呦吼嘿! 呦吼嘿!
嗬喂! 听它们打在缆索上发出的声响! 呦吼嘿! 呦吼嘿!
嗬喂! 他像一支射出的箭,
没有目标、没有终点、从不停息!
但他终有一天会被拯救。
假如他能在陆地上找到一位对他忠贞不虞的妻子!
啊! 苍白的水手,
你什么时候能够找到她?
祈求上苍,保佑他尽早找到一位忠于他的妻子!
(一段唱罢,森 塔转头看那幅画,女孩儿们专心听着,玛 丽也停止了纺织)
一次在狂风暴雨中,
他要绕过一个海角。
他诅咒着、出于一阵冲动而诅咒着——
我永不放弃!
嗬喂! 撒 旦听见啦,呦吼嘿! 呦吼嘿!
嗬喂! 让他的诅咒变成现实,呦吼嘿! 呦吼嘿!
嗬喂! 被诅咒的人无休无止地在海上漂泊!
但那可怜人终能找到解脱,
上 帝的天使会指引他走上再生之路!

森　塔和女孩儿们:啊! 苍白的水手,

希望你能得到解脱。
上 帝保佑一个妻子将对他誓死忠诚!

(女孩儿们被深深打动了; 唱到第二段时已经站起身来的森 塔, 带着越来越高涨的激情继续唱道)

森　塔：每七年，他上岸去寻找一个女人；
每七年，他在陆地上有一段姻缘，
但从未找到一个忠诚的妻子。
嗬喂！“扬帆！”呦吼嘿！呦吼嘿！
嗬喂！“起锚！”呦吼嘿！呦吼嘿！
嗬喂！“不忠的爱情、不忠的婚姻！”
“驶向远海、永不停息！”
（森塔坐到椅子上，深深地沉浸在自己的伤感之中；女孩儿们在一阵沉默之后继续轻轻地哼唱着）

女孩儿们：啊！那个天使曾经预言过的女孩儿究竟住在哪儿？
啊！你能在哪儿遇到那位对你至死不虞的女孩儿？

森　塔：（为一阵灵感所动，忽地从椅子上跳起）
让我成为那个能够拯救你的女孩儿吧！
希望上帝的天使能把我指引给你！
通过我你将获得解脱！

玛　丽和女孩儿们：（惊恐地跳起来）
上帝帮帮我们！
森塔！森塔！

（埃里克已经进了门，听到了森塔的话）

埃里克：森塔！森塔！你想毁了我吗？

女孩儿们：埃里克，帮帮我们！她疯啦！

玛　丽：我感到血液在体内翻搅！
可恶的画！
——她父亲一回来，“你”就得滚蛋！

埃里克：她父亲要回来啦！

森　塔：（坐在那儿，对任何事都浑然不觉；当一听到这句话，她高兴地跳起来，好象清醒过来了一般）
父亲要回来啦！

埃里克：我从悬崖上看到了他的船。

女孩儿们：他们回来啦！

玛　丽：（手忙脚乱地）
现在看看你们的活计像什么样儿！
屋里什么都没收拾好！

女孩儿们：他们回来啦！
快！我们去看看！快！

玛　丽：（拦住女孩儿们）
等等！等等！别走！

水手们一定饿着肚子，

赶快到厨房和地下室！

忍一会儿你们的好奇心——先做你们的事儿！

女孩儿们:(自语)

啊！我有多少话要问他、

我忍不住我的好奇心。

——够啦！

——喂饱他们！

没有什么事儿能把我留在这儿！

(玛丽催女孩儿们赶快出去,然后自己也跟了出去)

(这时森塔也要走,埃里克却拦住了她)

埃里克:等等！森塔,等等！

别再折磨我;

否则——如果你愿意——

啊！你将毁掉我。

森　塔:怎么?

埃里克:啊！森塔,我该怎样才好?

你父亲要回来了。

可他再次出发前,

他得做完一件事。

森　塔:你什么意思?

埃里克:给你一个丈夫！　　　　(深情地)

我的至死不虞的心、

我的微薄的财产、

我的猎人的技能……

用这些我能得到你吗?

——你父亲会拒绝我吗?

如果我的心因痛苦而破碎,

森塔,你说,

谁会替我说话?

森　塔:啊！埃里克,别说了,

让我去接我父亲。

如果他女儿没像往常一样来到甲板上,

他一定会生气！

埃里克:你想从我身边逃走吗?！

森　塔:我必须去码头！

埃里克:你想躲避我吗?！

森　塔:啊! 让我走!
埃里克:你想逃避因对你的爱给我造成的伤害吗?!
　　　啊! 听我说,听听我最后的请求:
　　　如果这颗心因痛苦而破碎,
　　　森 塔,你会为我说话吗?
森　塔:什么? 你怀疑我的心吗?
　　　你怀疑我是否喜欢你吗?
　　　啊! 是什么引起你的悲哀?
　　　是什么使你产生这不信任?
埃里克:你的父亲——啊!
　　　他仅仅渴望财富。
　　　你呢,森 塔?
　　　我怎样才能相信你?
　　　你曾同意过我一丝的请求吗?
　　　你曾每天为我的心而悲哀吗?
森　塔:你的心?
埃里克:我应该怎么想呢?
　　　——那幅画! ……
森　塔:画?
埃里克:你就不能停止这场迷醉吗?
森　塔:我怎能阻止我的眼睛不去同情呢?
埃里克:那首歌谣——你今天又唱啦!
森　塔:我只是个孩子,不知道我在唱什么……
　　　可那又能怎样?
　　　你难道怕一首歌、一幅画吗?
埃里克:你那么苍白……
　　　你说,我不应该怕它们吗?
森　塔:那个可怜人的可怕的命运,
　　　这不该打动我吗?
埃里克:森 塔! 我的遭遇不是更能打动你吗?
森　塔:别夸张! 你有什么遭遇?!
　　　你知道那个不幸的人的命运吗?
　　　(她领埃里克走到画前)
　　　你能感到他向下望着我时那份悲哀
　　　——那份深深的悲哀吗? ——
　　　啊! 他被永远剥夺了平静生活的命运让我的心为之酸楚!
埃里克:啊! 我记起了我的噩梦。

上 帝保佑你！
撒 旦已让你落入他的陷阱！

森　塔：你怕什么？

埃里克：森 塔！ 让我告诉你，
这是一个梦，
听听它的启示！
（森 塔疲倦地坐下，当埃里克开始叙述时，她陷入一种昏迷状态的睡梦中；她好象亲身经历着那个噩梦一样；埃里克站在她身边斜靠在椅子上）

埃里克：我做梦躺在悬崖上……
梦见我望着下面汹涌的大海。
当波涛涌来时，
我听见海浪泛着泡沫打在岸边的声响，
我看见一艘陌生而神秘的外国船，
两个人正走在岸上
——其中一个是你父亲……

森　塔：另一个呢？

埃里克：我很熟悉他
——他漆黑的衣裳、
他苍白的面庞……

森　塔：他忧郁的眼睛……

埃里克：（指着那张画）就是那个水手！

森　塔：我呐？

埃里克：你走出房子跑着去迎接父亲，
可你还没跑到
便跪在了那个陌生人脚下……
——我看见你抱住他的双腿……

森　塔：（兴奋起来）他把我扶起……

埃里克：……搂在他胸口上……
你热切地依偎着他、
你渴望地亲吻着他……

森　塔：然后呐？

埃里克：（惊讶地看着她，过了一会儿）
我看见你们双双投海身亡！

森　塔：（突然惊醒，狂喜地）
他需要我！
我必须见到他！

我一定要和他去死！

埃里克：啊！可怕！一切都明了啦！

我的噩梦成真！我将失去她！

（他害怕地走开了）

森 塔：（那阵激动过后，她仍然坐在那里不动，深深地陷入了沉思，两眼盯着眼前的画；过了一会儿，她轻轻地、却带着深深的感情，唱起了歌谣的结尾段）

啊！希望你找到她，苍白的水手，

上帝保佑你！！

很快一个妻子将会忠于他。啊！……

（门开了，达兰德和荷兰人走进来；森塔的眼睛从那幅画移到了荷兰人的脸上——她好象中了魔咒一般，目光一刻也不离开他了）

（荷兰人慢慢走上前）

达兰德：（一直站在门口，然后走上前）

我的孩子，你看见我站在门边，

怎么，不拥抱、不亲吻我吗？

好象生了根。

森塔，我该受到这样的礼遇吗？

森 塔：（当达兰德走近她时，她抓紧了他的手）

上帝祝福您！

（把他拉得更近）

爸爸，告诉我，这个陌生人是谁？

达兰德：你在问我吗？我的孩子，

你欢迎这个陌生人吗？

他是一个像我一样的水手、

他需要你的热情款待。

他长久地浪迹天涯，

他总是漂泊在异域。

在那儿他挣得大笔财富。

他远离家乡，

所以他将为一个家付出丰厚的财宝。

告诉我，森塔，

如果这个陌生人和我们在一起，

你会不高兴吗？

（森塔点头表示高兴；达兰德转身对荷兰人说）

告诉我，我没有夸大其辞吧？

你可以自己看看，
——她令你满意吗？
我还需要再夸她吗？
老实说，她是女孩儿中的佼佼者呀！
（荷兰人表示同意）
孩子，如果你认可这个人，他同样也渴求你的爱情。
把你的手给他，他将成为你的新郎。
如果你同意我的选择，明天就可完婚！
（森 塔大为震惊；达兰德拿出一些珠宝给她看）
看看这戒指，看看这手镯！
这些对于他只是九牛一毛。
亲爱的孩子，你不想拥有它们吗？
如果你们交换戒指，所有这些就都是你的啦！
（森 塔并没注意他，而是眼珠一眨不眨地盯着荷兰人；那个荷兰人一样也没有听进去达兰德的话，他深情地注视着森塔；达兰德发现了这些，他看着他们俩）
两个人都不说话，……我在这儿多余了吗？
我明白啦！我最好让他们单独呆会儿。
（对森 塔说）
希望你赢得这个高贵的丈夫！
相信我，这样的运气不会再有。
（对荷兰人说）
单独留下，我走啦。
相信我，她既诚实又漂亮！
（他慢慢地走出去，既高兴又惊讶地看着他俩；房里只剩下森 塔和荷兰人，之后是长久的沉默）

荷兰人：（慢慢地，他逐渐感到了震惊）
这个女孩儿的形象像是从久远的过去就对我说过话、
就像我在永恒的恐怖中梦见过她而今就在我的身旁。
我从黑暗中抬起双眼，深切地渴望一个妻子。
啊！撒 旦恶意地给我留下一颗跳动的心，
让我能体验痛苦。
尽管我受到诅咒……
可我能认为爱就是现在燃烧在我心头的那簇火焰吗？
啊不！我渴望解脱！
这种解脱居然要通过一个如此美丽的天使来实现吗？

森　塔：我现在在梦中吗？

我看到的是一个幻像吗？
难道世界末日来临了吗？
他站在我眼前，他的面孔布满忧愁。
他那无言的悲哀在对我说话。
——难道这低沉的嗓音误导了我吗？
他在这儿，就像我经常看到的一样。
我该怎样认为这渴望——这翻滚在我心中的悲伤？
可怜的人！——
你居然要在我这里实现解脱的渴望？！

荷兰人：（靠近森塔一点儿）
你不反对你父亲的选择吗？
他许诺的会实现吗？
你会永远成为我的人吗？
你会嫁给一个陌生人吗？
在我长久的痛苦过后，
我能在你的爱中找到我遍寻不见的“休息”吗？

森　塔：无论你是谁、
无论残酷的命运为你决定了什么、
无论我将给我自己带来什么困苦……
我都将永远服从我父亲的选择！

荷兰人：什么？如此地毫无疑问吗？
你真的对我的遭遇抱有如此多的同情吗？

森　塔：（半自语）
啊！这是什么样的悲伤？
但愿我能给你带来“休息”！

荷兰人：在我的噩梦中，这是一个多么甜美的声音！
你是天使！一个天使的爱能安抚失落的灵魂！
啊，上帝！
如果我仍渴望着拯救，
那么就让她来实现吧！

森　塔：（自语）
如果他仍渴望着拯救……
啊！上帝！
那么就让我来实现吧！

荷兰人：（向着森塔）
你知道等待我们的命运吗？
当你发誓对我忠诚，

你将为我做出的牺牲会使你退缩！
你的青春也将因你做出的决定而恐惧地离你而去！
假如你肯坚守诺言、保持一个女人最高的美德——
永远的忠诚的话……

森　塔：我非常清楚一个女人神圣的职责，
所以放宽心，不幸的人！
让命运惩罚一个胆敢违抗它命令的人吧！
在我的内心，
我知道忠实的必要。
对那个人我发誓——我将至死不虞！

荷兰人：（狂喜）
这誓言，这神圣的誓言像在我的伤口上敷了香膏。
听着，命运！
我已经找到了你一直阻止我发现的解脱！
灾难之星，你将消失！
希望之光，重将燃起！
从前遗弃我的天使如今坚强了她的心，
使她对我忠贞不移！

森　塔：什么神奇的魔力鼓舞着我，
促使我去拯救。
在这儿他能找到一个家、
他的船能找到一个港湾。
我心里这种力量是什么？
是什么魔力锁在我的心头？
万能的主啊！
让这鼓舞我的魔力成为支持我的力量吧！

达兰德：（又走进来）
对不起！
我的手下不能再站在门外了。
你知道，每次我们回家，都会有一个欢宴。
而今天我又想锦上添花……
因此我来问问，
宴会上能加入一场婚礼吗？
（对荷兰人说）
我想你已经求婚成功啦？
（又对森 塔说）
森 塔，我的孩子，你还满意吗？

森　塔:(带着庄重的决心)

我满意!

我将毫不遗憾地至死不虞!

荷兰人:她同意啦!……

撒旦!我要通过和她的婚约反抗你!

达兰德:你们不会后悔这桩婚事儿的,

赴宴去!

今天让我们高兴高兴!

〖第二幕结束,音乐过渡〗

第三幕

(陡峭的岸边;达兰德的房子在台前一角,背景被两艘船占据——挪威船和荷兰船,两艘船靠的很近;夜晚很清爽;挪威船点着灯,水手们在甲板上玩乐;荷兰船却是另一派景象,它被包围在一片黑暗和死寂中)

挪威水手们:(喝着酒)

舵手,别守着啦!

舵手,来呀!

嗨!嗨!收帆!抛锚!

舵手,来呀!

别怕风!也别怕那陡峭的海岸!

今天我们要好好乐乐!

每个人在岸上都有情人……

一流的烟卷儿和上好的白兰地……

嗨!至于那峭壁和风暴……

嗬!我们一点儿也不在意!

嗨!收起帆来,固牢船锚!

我们蔑视峭壁和风暴!

舵手,别守着啦!

舵手,来呀!

嗨!嗨!舵手!

来和我们一道喝酒!

嗨!嗨!峭壁和风暴!

嗨!嗨!

我们已经克服!

嗨!嗨!舵手!

来和我们一道喝酒!

（他们在甲板上跳舞并和着歌声的节奏跺脚；女孩儿们带着一篮篮食物和好酒来了）

女孩儿们：啊，看！啊，看！
他们在跳舞！
很明显他们不需要任何女孩儿。
（她们走上荷兰船）

挪威水手们：嗨！女孩儿们，停下！
你们去哪儿？

女孩儿们：你们想要些新鲜的酒吗？
你们的邻居当然也需要。（冲着挪威水手们）
难道食物和好酒都是给你们的吗？

舵　手：你们说的对！
拿给那些可怜的伙计们吧！
他们看上去都要渴死啦！

挪威水手们：那儿没有任何声响……

舵　手：看！没有灯光！
看！没有人影！

女孩儿们：（正要走上荷兰船）
水手们！嗨！
你们想要点儿亮光吗？
你们在哪儿？
我们看不见！

挪威水手们：（笑着）
哈哈哈！
别吵醒他们，
他们还睡着哪！

女孩儿们：（对着荷兰船喊）
嗨！水手们！
嗨！请回答！
（依然是一片的寂静）

舵　手和挪威水手们：哈哈哈！
（嘲弄地、带着装出来的悲哀）
他们肯定死啦！
他们不再需要食物和酒啦！

女孩儿们：嗨！水手们！你们已经睡了吗？
今天不也是为你们办的宴会吗？

挪威水手们：他们呆在那里像“龙”守着他们的金子！

女孩儿们:嗨! 水手们!
你们不需要酒吗?
你们一定很渴吧? !
挪威水手们:他们不喝、他们不唱、
他们的船上没有灯光……
女孩儿们:告诉我们,你们在岸上有情人吗?
你们不想加入这个友好的"海岸舞会"吗?
挪威水手们:他们老啦、头发白啦、脸色不红润啦、
他们的情人一定都死啦!
女孩儿们:(大声叫着)
嗨! 水手们! 水手们! 醒醒!
我们带来食物和美酒啦!
挪威水手们:(加入了她们的呼喊)
嗨! 伙计们! 伙计们! 醒醒!
(长久的寂静)
女孩儿们:(恐惧地)
他们确实死啦……
他们不再需要食物和美酒啦……
挪威水手们:(愉快地)
你们听说过漂泊中的荷兰人吧!
那艘船不就是那个样子吗?
女孩儿们:那么别吵醒他们啦!
我们应该肯定——他们已经变成鬼啦!
挪威水手们:(逐渐激动起来,并冲着荷兰船叫喊)
你们在海上呆了多少个世纪啦?
风暴和礁石也伤害不了你们吗?
女孩儿们:他们不喝、他们不唱、
他们的船上没有灯光……
挪威水手们:你们没有要带到陆地上的信和消息吗?
我们会把它们送给你们的祖父的!
女孩儿们:他们老啦、头发白啦、脸色不红润啦、
他们的情人一定都死啦!
挪威水手们:(闹哄哄地)
嗨! 伙计们!
张开你们的帆——
向我们展示荷兰人怎么"飞翔"!
女孩儿们:(害怕地提着她们的篮子离开了荷兰船)

他们听不见！
我们也害怕！
他们什么都不需要，
我们还喊什么！

挪威水手们：你们这些女孩子呀……
让死人得到安息吧！
让我们这些活人来享受生活吧！

女孩儿们：（把篮子递给甲板上的挪威水手们）
拿着吧！
你们的邻居不稀罕！

舵　手：怎么？你们就不上来了吗？

挪威水手们：怎么？你们就不上来了吗？

女孩儿们：不！现在还不上去！还早哪！
我们一会儿再来，
喝酒吧！
如果你们愿意，就接着跳舞吧！
不过别打扰我们疲劳的朋友们的好觉——
让他们安静一会儿吧！
（女孩儿们退场）

挪威水手们：（倒空篮子）
噢！噢！有充足的吃喝，
谢谢你们，亲爱的女孩儿们！

舵　手：每个人都满上！
是我们亲爱的邻居让我们有足够的酒喝！

挪威水手们：（愉快地）
嗨！亲爱的邻居们！
假如你们能说话，
醒来时就加入我们的宴会吧！
（他们干着杯，闹哄哄地喝着酒；这时荷兰船上有了动静）
舵　手，别看着啦！
舵　手，来呀！
嗨！嗨！收帆！抛锚！
舵　手，来呀！
多少夜晚，
我们在暴风雨中了望，
我们喝着苦咸的海水，

今天高高兴兴地看着为我们倒酒的姑娘。
嗨！至于那峭壁和风暴……
嗬！我们一点儿不在意！
嗨！收起帆来，固牢船锚！
我们蔑视峭壁和风暴！
舵 手，别看着啦！
舵 手，来呀！
嗨！嗨！舵 手！
来和我们一道喝酒！
嗨！嗨！峭壁和风暴！
我们已经克服！
嗨！嗨！舵 手！
来和我们一道喝酒！

（在别处都很平静的海水，突然开始在荷兰船旁上涨；一簇蓝色的火焰燃烧起来；一阵狂风吹过空荡荡的缆索；一直没露面的荷兰水手们开始活动了）

荷兰水手们：嗬！嗬！狂风卷向海岸！
拔起船锚升起帆！
嗨！快快开进港湾！
忧郁的船长上了岸。
又是一个七年！
他去寻找一位女士的真爱！
——美丽忠诚的女士他是否得见？！
今天高兴起来吧！
嗬喂！新郎！嗬喂！
暴风奏响婚礼的乐章——激起了平静的海洋！
嗬喂！风在吹！
船长，你是否又被欺诳？！
嗬喂！拔起船锚升起帆！
你的新娘，啊！她在哪儿？
嗬喂！又将驶向远方！
船长！船长！
你在情场上可不怎么样！
哈哈哈！风吹吧！
你破坏不了船长的帆！
撒 旦保佑它们，它们永远不会开绽！永远不会开绽！
（荷兰水手们唱着歌，他们的船被抛得上下起伏，一阵

可怕的暴风吼叫着吹过空荡荡的缆索;像刚才一样,海面除了在这条船旁边,在别处都很安静)

挪威水手们:(先是惊讶,然后恐惧地听着、看着)
这是一首什么歌?
他们都是幽灵吗?
——我怕死啦!
伙计们!唱我们的歌!大声地唱!
舵 手,别看着啦!
舵 手,来呀!
嗨!嗨!
(挪威水手们试图用自己的歌声盖住荷兰水手们的歌声;经过徒劳的努力,海水的澎湃、奇怪的狂风呼号以及荷兰水手们越来越狂野的歌声,让他们安静了下来,他们退缩了,并在胸口上划着十字离开了甲板;荷兰水手们看到他们,同时尖啸地、嘲弄地狂笑着。这以后先前那片死寂又突然笼罩了他们的船;一会儿,海面和天空又像从前一样趋于平静)

(森 塔快步走出屋子;埃里克激动地尾随着她)

埃里克:我一定要听到这些吗?
上 帝!
我一定要看到这些吗?
这到底是梦是真?
可能吗?

森 塔:(转过身来,被痛苦折磨着)
啊,别问啦!
我不敢回答……

埃里克:天哪!毫无疑问这是真的啦!
是什么邪恶的力量使你迷路?
是什么力量如此快地使你击碎了我的心?
你的父亲——啊!
他带来了新郎,……
我认识他,……
我怀疑将要发生的事情!
但是你……可能吗?
——你竟同意嫁给一个刚迈进你家门槛的男人!

森 塔:别说了,别说啦!
我必须这样做!我必须!

埃里克:啊！如此顺从？！
　　如此盲目？！
　　你竟同意你父亲的选择？！
　　你竟一下就击碎了我忠诚的心！
森　塔:(挣扎着)
　　别说了,别说啦！
　　我不能再见你、
　　也不能再想你,
　　我有一个神圣的职责！
埃里克:什么神圣的职责？
　　难道坚持你从前对我的誓言不更神圣吗？
森　塔:(恐惧地)
　　什么？
　　我发过誓永远忠诚你吗？
埃里克:(悲伤地)
　　森塔！啊！森塔！
　　你否认吗？
　　你忘了那天在山谷里,
　　你把我叫到了你身旁,
　　我无畏地采下山上的鲜花献给你……
　　你还记得在陡峭的山脊上,
　　我们俩看着你父亲驶离海岸……
　　他乘着白帆船走远,
　　——而把你托付给了我——
　　当你用双臂环抱着我时,
　　你难道没有承认你的爱吗？
　　我们的双手紧握,
　　不正是你爱的明证吗？
(荷兰人暗中听到了这些话,他在一阵可怕的激怒中爆发)
荷兰人:完啦！啊！完啦！
　　解脱永远不会到来啦！
埃里克:(害怕地退缩着)
　　我看见了什么！天哪？！
荷兰人:森塔,再见！
森　塔:(挡住他)
　　等等！不快乐的人！
埃里克:(对森塔说)

你想做什么?

荷兰人:出海! 出海!

——永远不回来!

(对森塔说)

你的誓言停止吧!

——我的解脱也停止吧!

再见!

你不会和我一起灭亡!

埃里克:啊! 可怕! 那样子……

森　塔:停下! 你永远也休想离开这儿!

荷兰人:(向荷兰水手们吹了一声口哨)

开帆! 起锚!

——同陆地永远告别!

我又一次被逐入海洋!

我不能相信你、相信上帝!

所有的信任都没有了、没有啦!

你的誓言只是一次嘲弄!

森　塔:你怀疑我的忠诚?!

不快乐的人,是什么迷住了你的眼睛?

啊! 停下!

别后悔你的婚约!

我会坚持我所许下的诺言!

埃里克:我简直不能相信我所听到的!

啊! 上帝!

我一定要看到这个场面吗?

我一定得相信我的眼睛和耳朵吗?

森塔,你注定要走向毁灭吗?

过来吧! 你已经在撒旦的手心里啦!

荷兰人:你要明白我想把你从什么样的命运中解脱出来!

我注定有最可怕的命运,

我宁可要十次的死亡!

一个愿对我忠贞不虞的女人

一听到这个诅咒就会奔逃……

你把你的爱给我

却没有当着万能的上帝的面……

这救了你! 因为你知道——

不快乐的姑娘——

什么样的命运将等待着那些对我违背誓言的女人——
那是永远的诅咒——
许多人因我而受害！
但是你不会！
再见！
所有的希望都没有啦！

埃里克：（恐惧地对着房子里面和挪威船上叫喊）
来人哪！
救救她、救救她！

森　塔：（极度激动地）
我了解你！
我了解你的命运！
当我第一次见到你我就认识你！
你的痛苦就要消失！
我就是那个通过忠诚而救离你于水深火热之中的女人
——你的妻子！

（听到埃里克的呼叫声，达兰德、玛丽和女孩儿们从房子里迅速赶来，挪威水手们也从船上跑来）

埃里克：帮助她吧！她疯啦！

达兰德、玛丽和女孩儿们：我真不敢相信我所见到的！

达兰德：啊！上帝！

荷兰人：（对森塔说）
你不了解我！
也不知道我是谁！
（他指着他的船，那船红帆高扬，水手们幽灵般地正准备起航）
但是，问问世界上所有的海洋与那些穿越海洋的水手！
他们都知道这艘船——所有人都害怕它！
——它（我）叫
"漂泊的荷兰人"！

荷兰水手们：啊！啊！

（荷兰人以闪电般的速度登上甲板，船只立刻在水手们的号子声中起航；所有的人都恐惧地站着；森塔想挣脱达兰德和埃里克的阻拦，但却被他们紧紧地抱住）

达兰德、埃里克、玛丽和女孩儿们：森塔！森塔！
你想做什么？

（森塔拼命地挣脱他们，跑上一座陡峭的悬崖，从那儿她用尽气力

呼唤着远去的荷兰人）

森　塔：赞美你的天使和她的誓言吧！

　　　我在这儿对你至死不虞！

（森　塔举身投海；与此同时那艘荷兰船立刻下沉，像一艘遇难船一样迅速地消失；随后，在远方的海面上，荷兰人与森　塔——他拥抱着她、她拥抱着他——从水中缓缓升起、慢慢地变化升天）

（姚丽静　翻译/周士红　编辑）

附录二

韦森冬克夫人的五首诗

一. 天　使

在我儿时的日子里，
我常听到天使的传说，
他们换出天堂的尊严，
是为了让大地充满阳光。

听到那个，有一颗心在悲伤、
在尘世中掩饰，
在静默中悲鸣，
在泪水中融化。

深情地祷告
为了拯救，
天使下凡来到人间
背负着天堂的柔光。

是的，天使亦在我身旁，
借着闪光的翅膀
承载着我的灵魂里所有的创伤
向着天堂。

（何　凌　译）

二. 静 止

时代的车轮奔腾、咆哮，
你度量着永恒；
巨大的天空中闪亮的行星，
你环绕着我们尘世的球体；
永恒的创造，停止吧！
这种形成已足够，让我就范吧！

生殖的力量，停止，
原始的想象，是那无尽的创造，
停止每一次呼吸，还有每一次推进，
但持一刻的静止！
激张的脉搏，抑住你的心跳；
结束吧，高潮永恒的日子！

所以，在甜蜜的遗忘中，
我可以完全体会属于我的全部欢愉！
当眼睛快乐地凝望着眼睛，
当灵魂被灵魂所淹没；
当人们发现了他们的存在，
所有期望的目标便已临近。

唇，在静止的惊奇中沉默，
心，没有更加深远的期望。
人们知道永恒的痕迹，
便解开了你的谜，祝愿自然！

（梁宏波 译）

三. 温 室

你昂起高傲的花冠，
撑起一方祖母绿的小伞；
你，温室中的孩子，
可否告诉我，你的哀愁从哪里来？

静静地 你俯下腰，

在空中 觅着踪影，
沉默溢出你的悲伤，
溢出一腔清甜的芬芳。

于渴望的热切中，
你张开宽阔的臂膀
去拥抱虚无的一切，
尽管一切是那样的苍凉。
可怜的草木！
我们分享同样的命运。
阳光撒在周围，
却没有照亮我们的家园！

太阳把上天苍白的光明
贪婪地隐去，
它还忍受着，
周围那一切沉默的黑色帷帐。

它小心翼翼地生长，
瑟瑟之声在黑色的房间里传扬；
我看到了悬挂在绿叶边缘的
那颗水珠的黯然神伤。

（何 凌 译）

四. 痛 苦

太阳，你在每个夜晚哭泣，
直到你美丽的眼睛变得黯然，
当你沐浴在海水中，
死亡却过早地降临；

愿你在昔日的光辉中再次开启，
开启黑暗世界里的那圈光环；
愿你在苏醒后的清晨熠熠闪光，
像一个骄傲的、勇于征服的英雄那样。

这样啊，我却又在如此抱怨，

如此地心事重重，
如果阳光决定拒绝，
如果阳光决定淡出？

只要走过死亡，可以唤起新生；
只要经历苦难，可以重现辉煌，
而我又将怎样感谢它们。

（何　凌/梁宏波 译）

五. 梦　乡

把我的灵魂深锁，
深锁在那个永远
永远不会醒来的梦乡！

梦，在每时每日
美丽地绽放，
带来天堂的情话，
把幸福放入我的心房！

梦，散发着耀人的光亮
射向我的灵魂，
留给我永远的印象：
在那里，只有它，
我无法遗忘！

梦，如骄阳般的亲吻，
在雪中吻出一簇簇花朵，
那突如其来的感受
也许会迎来新的一天。

它们生长　它们绽放，
如在梦中　散发清香，
在你心中　柔柔淡去，
淡入坟墓　它们的天堂。

（何　凌 译）

附录三

未被收入本书的瓦格纳唱片(略去封面图片)

由于本书篇幅有限，其他许多优秀的唱片及录像版本未能收入,故此开列一份名单供广大爱好者参考。名单中除大公司的唱片外将保留部分小公司自行录制、发行的唱片。

(一) 激光视盘类(LD)

1.《漂泊的荷兰人》:

(1) EMI公司出品。沃尔夫冈·萨瓦利什指挥慕尼黑巴伐利亚国家歌剧院交响乐团及合唱团的演出实况。

(2) TELDEC公司出品9031-71486-6(2LDs/NTSC制式)。列夫·塞格斯坦指挥芬兰萨冯林纳歌剧节交响乐团及合唱团的演出实况。

2.《尼布龙根的指环》全剧:

(1) EMI公司出品。沃尔夫冈·萨瓦利什指挥慕尼黑巴伐利亚国家歌剧院交响乐团及合唱团的演出实况。

(2) TELDEC公司出品0630-10992-6(11LDs/NTSC制式)。丹尼尔·巴伦勃伊姆(1990年)在拜罗伊特音乐节上指挥演出的现场实况。哈里·库菲尔任舞台制作兼导演,沃尔夫冈·瓦格纳任艺术总监,布莱恩·拉奇任电视导演。

3.《帕西法尔》:

(1) TELDEC公司出品4509-92788-6(3LDs/NTSC制式)。丹尼尔·巴伦勃伊姆在柏林德意志国家歌剧院指挥的现场演出实

况。哈里·库菲尔任舞台制作兼导演。

（2）PHILIPS 公司出品 070 510－1（3LDs/NTSC 制式）。霍斯特·斯特恩 1980 年在拜罗伊特音乐节上指挥的现场演出实况。沃尔夫冈·瓦格纳任舞台制作、导演及艺术总监，布莱恩·拉奇任电视导演。

4.《莱茵的黄金》（单部）：

DGG 公司出品 072 512－1（2LDs/NTSC 制式）。赫伯特·冯·卡拉扬指挥柏林爱乐乐团录制的“音乐戏剧”电影。卡拉扬任导演和艺术总监。

5.《指环》最伟大的场景：

（1）PHILIPS 公司出品 070 277－1（1LD/NTSC 制式）。本片选录 1979 年拜罗伊特音乐节、帕特里克·歇鲁、皮埃尔·布烈兹以及沃尔夫冈·瓦格纳共同制作的“世纪《指环》”之伟大的场景选段。它为不能看到全套“世纪《指环》”的人们提供了一个经济实惠的版本。

（2）DGG 公司出品 073 117－3（1VHS 录像带，PAL 制式）、073 217－3（1VHS 录像带，NTSC 制式）。本片名为“指环在大都会歌剧院”，实为 DGG 那套大部头全剧《指环》激光视盘的缩减版本，其意同 PHILIPS 公司那张“《指环》最伟大的场景”。

6.《瓦格纳音乐会》：

EMI 公司出品。克劳斯·滕斯泰特指挥伦敦爱乐乐团于 1988 年 10 月 18 日在日本三得利音乐厅的现场演出实况录像。

（二）歌剧及音乐戏剧录音类

1.《仙女》Die Feen：

（德国）ORFEO 公司出品 3CD C062833 F（3CDs）。沃尔夫冈·萨瓦利什于 1983 年于慕尼黑音乐节上指挥巴伐利亚广播交响乐团的演出实况。

2.《禁恋》（又名《巴勒莫的见习修女》）Das Liebesverbot：

（德国）ORFEO 公司出品 3CD C345953 D（3CDs）。沃尔夫冈·萨瓦利什于 1983 年指挥慕尼黑巴伐利亚国家歌剧院交响乐团及合唱团的演出实况。

3.《黎恩济》：

（德国）ORFEO 公司出品 3CD C346953 D（3CDs）。沃尔夫冈·萨瓦利什于 1983 年指挥慕尼黑巴伐利亚国家歌剧院交响乐团及合唱团的演出实况。

4.《漂泊的荷兰人》:

(1)(意大利)MEMORIES公司HR 4281/82(2CDs)。沃尔夫冈·萨瓦利什于1966年指挥米兰斯卡拉歌剧院交响乐团及合唱团的演出实况。

(2)(意大利)ARKADIA公司MP 421.2(2CDs)。汉斯·克纳佩布施于1955年7月25日指挥拜罗伊特节庆剧院交响乐团及合唱团的演出实况。

(3)(意大利)ARKADIA公司HP 561.2(2CDs)。奥托·克勒姆佩雷尔于1968年3月19日指挥(英国)新爱乐交响乐团及BBC合唱团在伦敦皇家节庆大厅的演出实况。

5.《汤豪瑟》:

(1)EMI公司出品CDS 7 47296 8(3CDs)。伯纳德·海汀克指挥巴伐利亚广播交响乐团及合唱团录制。

(2)EMI公司出品CMS 7 63214 2(3CDs)。弗里茨·康维茨尼指挥柏林德意志国家歌剧院交响乐团及合唱团录制。

(3)TELDEC公司出品4509-91973-2(1CD)。马里克·扬诺夫斯基指挥(英国)爱乐交响乐团录制。雷内·科罗、K.T.卡娜娃、沃尔特鲁德·梅耶尔演唱。本片为Highlights版。

(4)(意大利)ARKADIA公司MP 432.2(2CDs)。约瑟夫·凯尔伯特于1954年在拜罗伊特音乐节上指挥演出的实况录音。

6.《罗恩格林》:

(1)TELDEC公司出品4509-93674-2(4CDs)。约瑟夫·凯尔伯特于1953年在拜罗伊特音乐节上指挥演出的实况录音。温德加森、瓦尔内等演唱。

(2)(意大利)ARKADIA公司MP 431.3(3CDs)。尤金·约胡姆于1954年在拜罗伊特音乐节上指挥演出的实况录音。温德加森、尼尔森、瓦尔内等演唱。

(3)DGG公司出品437 808-2(3CDs,4D录制)。克劳迪奥·阿巴多指挥维也纳爱乐乐团及维也纳国家歌剧院合唱团录制。耶路撒冷、丝达德、梅耶尔、库尔特·莫尔等演唱。

(4)DGG公司出品449 591-2(3CDs)。拉菲尔·库贝利克指挥巴伐利亚广播交响乐团及合唱团录制。詹姆斯·金、贡杜拉·雅诺薇茨、格温内丝·琼丝、托马斯·斯特华德等演唱。

(5)EMI公司出品CDS 7 49017 8(3CDs)。鲁道夫·肯佩指挥维也纳爱乐乐团及维也纳国家歌剧院合唱团录制。杰西·托马斯、费舍尔——迪斯考等演唱。

(6)EMI公司出品CMS 7 69314 2(4CDs)。卡拉扬指挥柏林爱

乐乐团及柏林德意志国家歌剧院交响乐团录制。科罗、托莫娃——辛托、里德布施等演唱。

(7) EMI 公司出品 CHS 5 65517 2(3CDs)。威廉·舒赫特(Wilhelm Schuchter)指挥科隆西部德国广播合唱团与汉堡北部德国广播合唱团及交响乐团于 1953 年录制。Schock、Frick、Cunitz 等演唱。

(8) BMG/RCA 公司出品 09026-62646-2(3CDs)。科林·戴维斯爵士指挥巴伐利亚广播交响乐团、合唱团以及巴伐利亚国家歌剧院合唱团录制。本·黑普纳、特菲尔、埃娃·玛顿、罗特林等演唱。

7.《特里斯坦与伊索尔德》:

(1) ORFEO 公司出品 3CD C 355943 D(3CDs)。汉斯·克纳佩布施于 1950 年指挥慕尼黑巴伐利亚国家歌剧院交响乐团及合唱团的演出实况。Braun、Klose、Treptow 等演唱。

(2) EMI 公司出品 CHS 7 64037 2(3CDs)。托马斯·比彻姆爵士指挥伦敦爱乐乐团及科文特花园皇家歌剧院合唱团录制。劳利茨·麦尔乔尔、姬尔丝坦·弗莱格斯达德等演唱。

(3) DECCA 公司出品 443 682-2(4CDs)。雷吉诺·古多尔指挥威尔士国家歌剧院交响乐团及合唱团录制。Mitchinson、Gray、Joll、Howell 等(用英文)演唱。

(4) ARKADIA 公司出品 WFE 358.2(2CDs)。富特文格勒于 1947 年 10 月 3 日在柏林指挥柏林国家歌剧院演出实况的选场。苏特豪斯、Erna Schlüter 等演唱。

(5) ARKADIA 公司出品 KAR 232 (1CD)。卡拉扬于 1974 年在萨尔茨堡音乐节的演出实况选场。维克斯、德内施等演唱。

(6) ARKADIA 公司出品 MP 430.3(3CDs)。尤金·约胡姆于 1953 年在拜罗伊特音乐节上指挥演出的实况。拉蒙·文内、埃丝特里·瓦尔内等演唱。

(7) PHILIPS 公司出品 438 241-2(4CDs)。列奥纳德·伯恩斯坦指挥巴伐利亚广播交响乐团及合唱团录制。彼特·霍夫曼、希尔德佳·贝伦丝、伯恩德·维克尔、汉斯·索廷等演唱。

(8) TELDEC 公司出品 4509-94568-2(4CDs)。丹尼尔·巴伦勃伊姆指挥柏林爱乐乐团及柏林德意志国家歌剧院合唱团录制。梅耶尔、耶路撒冷、萨尔米农等演唱。

(9) TELDEC 公司出品 4509-95516-2(1CD)。亚瑟·罗特于 1952、1954 年拜罗伊特音乐节上指挥演出的实况选场。玛莎·莫德尔、温德加森等演唱。

(10) ARKADIA 公司出品 CDHP428.4(4CDs)。卡拉扬于 1952 年 7 月 23 日在拜罗伊特音乐节上指挥演出的实况。拉蒙·文内、玛莎·莫德尔、汉斯·霍特等演唱。

8.《纽伦堡的名歌手》:

(1) ARKADIA 公司出品 MP 440.4(4CDs)。克纳佩布施于 1952 年在拜罗伊特音乐节上指挥演出的实况录音。奥托·埃德尔曼、汉斯·霍普等演唱。

(2) PHILIPS 公司出品 400 057-2(4CDs)。希尔维奥·瓦尔维索指挥维也纳爱乐乐团及维也纳国家歌剧院合唱团录制。埃德尔曼等演唱。

(3) DECCA 公司出品 440 057-2(4CDs)。克纳佩布施指挥维也纳爱乐乐团录制。Gueden、Dermota、埃德尔曼等演唱。

(4) EMI 公司出品 CMS 7 64154 2(4CDs)。鲁道夫·肯佩指挥柏林爱乐乐团录制。Grümmer、Höffgen、Schock 等演唱。

(5) EMI 公司出品 CDS 5 55142 2(4CDs)。萨瓦利什指挥巴伐利亚国家歌剧院交响乐团及合唱团录制。伯恩特·维克尔、雪莉·丝达德、库尔特·莫尔等演唱。

(6) RCA 公司出品 69008-2-RG(4CDs)。约瑟夫·凯尔伯特指挥慕尼黑巴伐利亚国家歌剧院交响乐团及合唱团录制。汉斯·霍特、杰西·托马斯、奥托·维纳、安佳·希尔雅等演唱。

9.《尼布龙根的指环》:

(1) EMI 公司出品 CZS 7 67123 2(13CDs)。富特文格勒指挥意大利广播交响乐团录制。莫德尔、苏特豪斯、温德加森等演唱。

(2) EMI 公司出品 CMS 7 64110 2(3CDs)《莱茵的黄金》、CMS 7 63918 2 (4CDs)《女武神》、CMS 7 63595 2 (4CDs)《齐格弗里德》、CMS 7 64244 2(4CDs)《诸神的黄昏》。雷吉诺·古多尔指挥英国国家歌剧院交响乐团与合唱团以及萨德勒之泉歌剧院交响乐团的现场实况。诺尔曼·拜利、阿尔伯特·雷米丢斯、丽塔·亨特等(用英文)演唱。

(3) EMI 公司出品 CDS 7 49853 2(2CDs)《莱茵的黄金》、CDS7 49534 2(4CDs)《女武神》、CDS7 54290 2(4CDs)《齐格弗里德》、CDS7 54485 2(4CDs)《诸神的黄昏》。伯纳德·海汀克指挥巴伐利亚广播交响乐团及合唱团演唱。埃娃·玛顿、耶路撒冷、希奥·亚当、詹姆斯·摩里斯、莱纳·古德伯格、马迪·萨尔米农、雪莉·丝达德等演唱。

(4) DGG 公司出品 445 354-2(14CDs)。列文指挥大都会歌剧院录制。贝伦丝、诺尔曼、丝达德、摩里斯、古德伯格、耶路撒冷、

萨尔米农、凯瑟琳·芭特尔等演唱。

(5) TELDEC公司出品0630－10010－2(14CDs)。巴伦勃伊姆指挥拜罗伊特节庆剧院交响乐团及合唱团在音乐节的演出实况。耶路撒冷、伊万斯、梅耶尔、托姆林森等演唱。

(6) ARKADIA公司出品KAR 223.12(12CDs)。卡拉扬于1967－1970年在萨尔茨堡音乐节上的演出实况。克莉斯宾、德内施、雅诺薇茨、维克斯、杰西·托马斯、布里奥特、里德布施、费舍尔——迪斯考等演唱。

(7) ARKADIA公司出品MP 480.13(13CDs)。克纳佩布施于1958年在拜罗伊特音乐节上的演出实况。汉斯·霍特、维克斯、瑞森内克、瓦尔内、温德加森、奥托·维纳等演唱。

(8) (意大利)FOYER公司CF2011(15CDs)。克莱门茨·克劳斯于1953年在拜罗伊特音乐节上的演出实况。汉斯·霍特、拉蒙·文内、瑞森内克、瓦尔内等演唱。

(9) (美国)BMG公司EURODISC出品69003－2－RG(14CDs)。马里克·扬诺夫斯基指挥德累斯顿国家歌剧院交响乐团及合唱团录制。简宁·阿尔特梅耶、雷内·科罗、马迪·萨尔米农、耶路撒冷、希奥·亚当等演唱。

10. 《莱茵的黄金》(单部):

(1) ARKADIA公司出品KAR 216.2(2CDs)。卡拉扬于1951年在拜罗伊特音乐节上指挥的演出实况。西古尔德·比约林、温德加森、伊莉莎白·施瓦兹科夫等演唱。

(2) DECCA公司出品443 690－2(2CDs)。克里斯托弗·冯·多纳伊指挥克利夫兰交响乐团录制。罗伯特·黑尔、汉娜·施瓦茨、彼特·施赖埃尔、安佳·希尔雅等演唱。

11. 《女武神》(单部):

(1) ARKADIA公司出品KAR 217.3(3CDs)。卡拉扬于1969年3月1日在大都会歌剧院指挥的演出实况。维克斯、克莉斯宾、亚当、托尔维拉、尼尔森等演唱。

(2) EMI公司出品CHS 7 63045 2(3CDs)。富特文格勒指挥维也纳爱乐乐团录制。玛莎·莫德尔、瑞森内克、苏特豪斯、Klose、Frick等演唱。

(3) DECCA公司出品440 371－2(4CDs)。多纳伊指挥克利夫兰交响乐团录制。黑尔、施瑙特、希尔雅等演唱。

(4) DECCA公司出品430 391－2(3CDs)。埃里赫·莱茵斯朵夫指挥伦敦交响乐团录制。伯尔吉特·尼尔森、乔恩·维克斯、乔治·伦敦等演唱。

(5) EMI 公司出品 CDH 7 610202(1CD)《女武神》第一幕。布鲁诺·瓦尔特指挥维也纳爱乐乐团录制。玛尔塔·福克斯、洛特·黎曼、劳利茨·麦尔乔尔、埃曼努尔·李斯特演唱。1935 年 6 月 20 至 22 日录于维也纳。

EMI 公司出品 CDH 7 64255 2(1CD)《女武神》第二幕。布鲁诺·瓦尔特与布鲁诺·塞德勒——温克勒指挥维也纳爱乐乐团、柏林德意志国家歌剧院交响乐团录制。黎曼、麦尔乔尔、汉斯·霍特、Klose、李斯特等演唱。分别于 1935 年 6 月 26 日(维也纳)和 1938 年 9 月 19 至 20 日(柏林)录制完成。

EMI 公司出品 CDH 7 64704 2(1CD)《女武神》第三幕。卡拉扬于 1951 年 8 月 12 日在拜罗伊特音乐节上指挥的演出实况。瓦尔内、瑞森内克、比约林等演唱。

(6) DECCA 公司出品 425 963-2(1CD)《女武神》第一幕。克纳佩布施指挥维也纳爱乐乐团录制。弗莱格斯达德，斯万霍尔姆、范·米勒演唱。

12.《齐格弗里德》(单部)：

ARKADIA 公司出品 KAR 209.3(3CDs)。卡拉扬于 1951 年 8 月在拜罗伊特节庆剧院指挥的演出实况。伯恩德·阿尔登霍夫、比约林、瓦尔内等演唱。

13.《诸神的黄昏》(单部)：

(1) ARKADIA 公司出品 WFE 364.4(4CDs)。富特文格勒于 1950 年 4 月 2 日在米兰斯卡拉歌剧院指挥的演出实况。马克思·洛伦茨、路德维希·韦伯、弗莱格斯达德、伊莉莎白·洪根等演唱。

(2) ORFEO 公司出品 4CD C 356944 L(4CDs)。克纳佩布施于 1955 年在慕尼黑巴伐利亚国家歌剧院指挥的演出实况。尼尔森、瑞森内克、Frick 等演唱。

14.《帕西法尔》：

(1) TELDEC 公司出品 9031-76047-2(4CDs)。克纳佩布施于 1951 年在拜罗伊特音乐节上指挥的演出实况。温德加森、莫德尔、韦伯、伦敦、范·米勒等演唱。

(2) ARKADIA 公司出品 MP435.4(4CDs)。克纳佩布施于 1956 年在拜罗伊特音乐节上指挥的演出实况。拉蒙·文内、莫德尔、费舍尔——迪斯考、汉斯·霍特等演唱。

(3) ARKADIA 公司出品 MP 451.4(4CDs)。克纳佩布施于 1964 年在拜罗伊特音乐节上(最后)指挥的演出实况。乔恩·维克斯、托马斯·斯特华德、霍特、芭布罗·埃里克森、希尔雅等演唱。

(4) ARKADIA 公司出品 KAR 219.3(3CDs)。卡拉扬于 1961 年

4 月 1 日在维也纳国家歌剧院指挥的演出实况。汉斯·霍特、乌尔、伊莉莎白·洪根、克丽斯塔·路德薇、贡朵拉·雅诺薇茨等演唱。

(5) DGG 公司出品 435 718 – 2(3CDs)。皮埃尔·布烈兹于 1970 年在拜罗伊特音乐节上指挥的演出实况。格温内丝·琼丝、詹姆斯·金、卡尔·里德布施、托马斯·斯特华德等演唱。

(6) DGG 公司出品 437 501 – 2(4CDs)。列文指挥大都会歌剧院录制。多明戈、诺尔曼、莫尔、摩里斯、罗特林等演唱。

(7) TELDEC 公司出品 9031 – 74448 – 2(4CDs)。巴伦勃伊姆指挥柏林爱乐乐团及柏林德意志国家歌剧院合唱团录制。耶路撒冷、梅耶尔、范·达姆、托姆林森等演唱。

(8) EMI 公司出品 CMS 5 65665 2(4CDs)。雷吉诺·古多尔指挥威尔士歌剧院交响乐团及合唱团录制。沃伦·伊尔斯沃斯、沃尔特鲁德·梅耶尔、唐纳德·麦克因特利等(用英文)演唱。

(三) 瓦格纳音乐之选曲、选段、器乐改编曲、艺术歌曲以及早期交响曲(约 200 余张唱片的介绍从略)

附录四

参考书目

1.《西洋歌剧名作解说》(上、下册)
张弦、徐国弼、申文凯、安绍石 译
人民音乐出版社
2.《歌剧辞典》王沛纶 著
国际文化出版公司
3.《西方音乐史》(美国)唐纳德·杰·格劳特、
克劳德·帕利斯卡 著
人民音乐出版社
4.《音乐知识手册》第一至四册　薛 良主编
中国文联出版公司
5.《瓦格纳戏剧全集》(上、下册)
中国文联出版公司